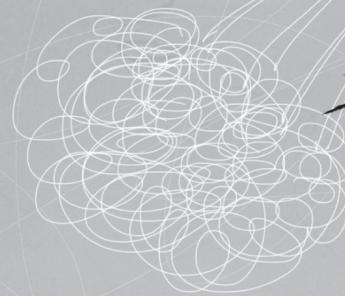


제14기 박물관대학 하반기과정

행복한 박물관
Happy Museum

현대문화 속 미술교류



미로찾기

美路



인천광역시립박물관
Incheon Metropolitan City Museum

차례 / Contents

교육일정 •	3
아파트, 가족 로망스의 제2막_박해천 •	5
공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술_윤종필 •	17
디지털시대의 예술: 예술과 기술의 만남_유현정 •	53
훈민정음 속에 담겨 있는 아름다움_이용제 •	65
코카콜라에서 아이폰까지 우리 시대 디자인 아이콘_강현주 •	83
현대미술은 대중문화를 어떻게 활용했는가?_임근준 •	97

제14기 박물관대학 하반기과정 교육일정

- ◆ 주 제 : 미로^{美路} 찾기 Ⅱ - 현대문화 속 미술교류
- ◆ 기 간 : 2012년 9월 7일 ~ 10월 26일
- ◆ 장 소 : 인천광역시립박물관 석남홀

구 분	날 짜	강 의 주 제	강 사
제1강	9/7	아파트, 가족 로망스의 제2막	박 해 천 (홍익대학교)
제2강	9/14	공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술	윤 종 필 (CCS525-꾸물꾸물문화학교)
제3강	9/21	디지털시대의 예술: 예술과 기술의 만남	유 현 정 (이화여자대학교)
제4강	9/28	휴강	추석연휴
제5강	10/5	훈민정음 속에 담겨 있는 아름다움	이 용 제 (계원예술대학교)
제6강	10/12	문화유적답사	-
제7강	10/19	코카콜라에서 아이폰까지 우리 시대 디자인 아이콘	강 현 주 (인하대학교)
제8강	10/26	현대미술은 대중문화를 어떻게 활용했는가?	임 근 준 (미술평론가)

아파트, 가족 로망스의 제2막

박 해 천

(홍익대학교)

아파트, 가족 로맨스의 제2막

1.

중산층의 성장담은 20세기 후반기의 한국 사회를 지탱하는데 중요한 버팀목 중 하나였다. 번듯한 직장과 30평형대 아파트와 중형 승용차를 배경으로 삼아 행복한 미소를 짓고 있는 4인 가구의 가족사진은 산업화가 가져다준 물질적 풍요의 구체적인 표상이었다. 하지만 지난 세기의 막판, IMF 외환위기가 닥치면서 이 이미지에도 손상이 가해지기 시작했다. 표면적으로 중산층의 강고한 대오는 ‘바이코리아’와 ‘신용카드’라는 응급수단을 동원해 원상복구를 마친 듯 보였다. 하지만 2008년 미국발 금융위기가 닥치자, 모든 것이 분명해졌다. 외환위기 이후 깊은 내상(內傷)에 시달리던 중산층의 성장담은 치명타를 맞고 휘청거렸다. 그리고 그 결과 두 부류의 종족이 출현했는데, ‘40대의 하우스푸어’와 ‘은퇴를 앞둔 베이비부머’가 바로 그들이었다.

각종 언론이 기사화한 이들의 스토리는 대충 이런 식이었다. 먼저 하우스푸어의 경우를 살펴보자. 스스로를 중산층으로 여기는 40대 가장 김모씨가 주인공이다. 성실한 직장인으로 6천만 원 정도의 연봉을 받고 있으며, 수도권 신도시의 30평형대 아파트에서 살고 있다. 아내와 딸 둘, 김씨의 가족은 외견상 중산층의 삶을 누리고 있는 듯 보인다. 하지만 속으로는 굶아 있다. 부동산 열풍이 최고점을 찍던 2006년, 그는 아파트를 구입했다. 모두가 대세상승을 외치던 터라, 구입비용의 절반을 은행 대출로 충당했다. 집값이 오르면 원리금 상환은 어렵지 않으리라고 판단했던 것이다. 그러나 예측은 빗나갔다. 집값은 완만한 하향곡선을 그렸고, 월급의 상당 부분은 금융비용으로 통장에서 빠져나갔다. 이들에게 남은 것은 적자 가계부뿐이었지만, 그렇다고 중산층의 씹씹이를 포기하지는 못한다. 아이들의 교육비는 계속 오름세이고, 큰딸이 대학에 입학하면 등록금까지 감당해야 할 처지다. 김씨는 자신이 처한 현실 앞에서 “그저 막막하다”는 말만 되풀이할 뿐이다.

한편, ‘은퇴를 앞둔 베이비부머’의 이야기는 다음과 같은 식이다. 꽤 알려진

기업에서 평생 일했던 58년 개띠 박모씨. 지방의 명문고와 서울의 명문대를 졸업한 그는 1980년대에 직장 생활을 시작했고, IMF 외환위기에도 꺾이지 버티며 임원 자리에까지 올랐다. 하지만 지금 은퇴를 앞둔 그의 자산은 목동의 아파트 한 채가 전부다. 부모를 공양하고 자녀 교육비로 월급을 써온 탓에 40대 초반 이후 현상 유지에 급급한 삶을 살아왔다. 지금 박씨는 퇴직 후의 삶이 걱정이다. 아파트를 담보로 매달 생활비를 받는 역모기지론을 이용해볼 생각도 해봤지만, 나이 찬 자녀들의 미래를 생각하면 쉽게 결정할 수 있는 일이 아니다. 번듯한 집안과 혼사라도 준비하려면 자금이 필요하기 때문이다. 결국 그는 창업을 고려 중이다. 그의 책상 맨 아래 서랍에는 각종 프랜차이즈 외식업 창업 안내 브로슈어들로 가득 차 있다. 요 근래 집 주변에 개점하는 프랜차이즈 제과점과 음식점은 또 왜 그리 많은지, 그는 그 앞에서 키 큰 바람인형이 춤추는 모습을 볼 때마다, 급하게 노후 준비에 나선 자기 세대의 몸부림을 보는 것 같아서 마음이 편치 않다.

이 두 종족의 이야기를 요약하자면 이렇다. 전자는 빚내서 마련한 아파트 때문에 난리고, 후자는 손에 움켜쥔 것이라곤 달랑 아파트 한 채뿐이라서 문제다. 양자 모두 어느 날 갑자기, 그러나 너무 늦게, ‘자신만의 산수’를 발견했다는 공통점이 있다. 소설가 박민규가 단편소설 「그렇습니까? 기린입니다」에서 표현한 대로, “인간에겐 누구나 자신만의 산수가 있”고, “언젠가는 그것을 발견하게 마련”이다. “균등하고 소소한 돈을 가까스로 더하고 빼”는 생의 반복, 그 속에서 아득함을 느낀 생활인이라면 누구나 “수학 정도가 필요한 인생”을 꿈꿔야 한다는 사실을 깨닫게 마련이다. 그런데 위의 두 종족의 문제는 이 사실을 너무 늦게 알아차렸다는 것이다.

2.

그렇다면, 2000년대 후반, 이들이 갑작스럽게 출현하게 된 까닭은 무엇일까? 영화감독 올리버 스톤이 최근 언론과의 인터뷰에서 발언한 내용은, 이 질문에 답하기 위한 적절한 출발점이다. 그는 다음과 같이 말한 바 있다.

내 인생에서만 버블을 네 번이나 보았다. 60년대 말 베트남 전쟁 이후, 80년대 레이건 대통령 때, 90년대 말 인터넷과 함께 찾아온 버블. 그리고 네 번째가

2008년의 부동산 버블이다.¹⁾

올리버 스톤과 같은 또래의 한국인이라면 어떻게 말했을까? 위의 인용문을 고쳐 적어본다면 다음과 같이 말하지 않았을까?

내 인생에서만 버블을 네 번 정도 경험했다. 2차 오일쇼크가 오고 박정희 대통령 이 죽기 직전인 70년대 중후반, 3저 호황의 1980년대 중반, 국민소득 1만 불 을 돌파했던 90년대 중반. 그리고 네 번째가 바이코리아 열풍-카드대란-아파트 버블의 2000년대이다.

여기서 주목해야 할 대목은, 바로 이 버블의 시기야말로 자신의 삶이 “산수 에서 끝장”나지 않기를 바라던 이들이 가장 발 빠르게 움직이던 시기였다는 사실이다. 그들은 사척연산으로 모은 목돈을 판돈으로 내걸고 자신만의 수학을 고안하려고 애썼다. 주지하다시피, 이들의 수학은 당시 새로 건설되었던 대규모 아파트 단지와 밀접한 연관을 맺고 있었다. 고도성장으로 인해 시장 내부에 유동성이 증대되면서, 그 돈의 상당 부분은 빠른 속도로 아파트 건설시장으로 유입되었다. 앞에서 언급한 세 번의 버블이 각각 강남의 아파트, 과천·목동·상계·중계의 아파트, 수도권 5개 신도시의 아파트와 짝을 이루고 있었던 것도 그런 이유 때문이었다. 버블의 순환 과정을 눈여겨본 이들이라면, 고도성장의 성과급 일부가 예비 중산층의 호주머니를 거쳐 분양 대금으로 흘러갔다가, 부동산 시장의 가파른 오름세를 따라 몸집을 불려 다시 아파트 입주자의 호주머니로 되돌아온다는 사실을 알아차렸다. 그들은 아파트를 매개물로 삼는 이 두 번의 교환 과정을 눈여겨 본 뒤, 도시지리학과 정치경제학 그리고 팔자와 운수를 변수로 삼는 자신만의 고차 방정식을 도출해냈다. 약간의 배짱과 독심을 뒤섞어 주사위를 던져야 하는 엄격한 확률의 세계, 그것이 바로 그들의 수학이었다. 따라서 좀 더 과감하게 도식화하자면 다음과 같이 말할 수도 있을 것이다. 경제개발의 성과가 구체화된 1970년대 중반 이후, 중산층을 꿈꾸던 사회 구성원 상당수는 이 버블의 시기를 몇 차례 경험했느냐에 따라, 그리고 그 버블에 어떻게 대응했느냐에 따라, 그들이 소속된 ‘계층’, 그리고 그들의 ‘집’이 결정되었다고 말이다.

1) 「영화 ‘월 스트리트2’로 부산영화제 찾은 올리버 스톤」, 『경향신문』, 2010년 10월 15일자.

흔히 ‘세대론’을 주장하는 이들은 개별 세대의 경험 구조를 파악하는 좌표축으로, 거의 10년을 주기로 벌어진 주요한 정치적 사건을 내세우곤 한다. 이를테면 4·19혁명, 유신헌법 제정, 80년 광주 등등. 그리고 그에 맞춰 개별 세대들을 호명하곤 한다. 이를테면 4·19세대, 유신 세대, 광주 세대 등등. 하지만 이런 관점은 그 세대에 속한 이들의 과잉된 정치의식이 투사된 결과일 뿐이다. 개별 세대론의 발명가들은 자신이 청춘기에 경험한 정치권력과의 물리적 마찰을 표나게 강조하면서, 자신이 속한 세대의 개별성을 은근히 부각한다. 오이디푸스의 서사가 반복적으로 가동되는 것은 기본이다. 여기서 독재 권력자는 폭군 아버지의 위치를 점유하고, 뜨거운 가슴의 청춘들이 그의 대척점에 놓인다. 젊은 그들은 자신의 진정성을 확신하며 ‘민주주의’와 ‘인간 가치’라는 대의의 실현을 위해 아버지-죽이기에 몰두한다. 관념적으로든 물리적으로든. 하다못해, 잠꼬대라도 “아버지, XXX ”라고 내뱉으면서.

그러나 이것은 그들이 펼치는 가족 로망스의 제1막에 불과하다. 이제 그들은 취업도 하고 결혼도 하고 애도 낳아야 한다. 즉 ‘아버지’가 되어야 하는 것이다. 삶의 무게를 안면 근육에 짊어진 채로 고개 숙여 ‘산수’ 문제를 풀어야 하는 어른, 가족의 생계를 위해 매달 일정한 금액의 돈을 벌어야 하는 사람. 이제 더 이상 그들은 폭군 아버지를 향해 청춘의 열정을 막무가내로 분사할 수 있는 처지가 아니다. 바로 이 시점에서 이제 가족 로망스의 제2막이 시작된다.

이 2막의 사건 전개가 극적인 방향 전환을 꾀하는 것은, 체제가 이들 일부에게 경제성장의 성과급을 배분하며 아버지가 될 기회를 제공하면서부터였다. 4·19세대가 30대 중후반의 연령대를 지나칠 무렵, 수출주도형 경제정책의 성과가 가시화되었고, 그에 뒤이어 강남 일대의 아파트 붐이 일어났다. 생물학적 아버지에서 경제적 아버지가 될 기회. 덧셈만 영원히 반복될 것 같은 ‘목돈마련 재형저축’의 삶에서 벗어나, “수학 정도가 필요한 인생”으로 전환할 수 있는 기회. 세상 돌아가는 이치에 눈 밝은 이들이라면 이 기회를 놓치지 않았고, 산수를 건네주고 아파트를 받았다. 동시에 오이디푸스를 건네주고 아버지를 받았다. 우연의 일치일까? 그들이 아버지가 되자 제2차 오일쇼크가 닥쳤고, 막걸리와 시바스 리갈을 동시에 좋아하던 폭군 아버지는 총 맞아 죽었다.

물론 이 과정에서 부작용이 없었던 것은 아니다. 이를테면 박완서의 소설, 「서울 사람들」에 등장하는 혜진을 보자. 그녀는 강북의 개량주택을 팔고 허둥지둥 강남 변두리의 미분양 아파트로 이사를 간다. 생전 처음 아파트에서 살

게 된 그녀는 노이로제에 시달린다. “지척에서 나는데도 아득한 지난 시간 속에서 들려오는 것처럼 희미하고 육성으로서의 인간미가 걸려진 기분 나쁜” 소리가 그녀의 귓전을 맴도는 것이다. 혜진이 찾아낸 그 소리의 출처는 벽 속이었다. 아파트의 세대와 세대 사이, 방과 방 사이에 뒤엉켜 있는 “전화선, 전깃줄, 수도관, 온수관, 하수도, 난방관, 안테나줄” 등 수많은 선과 관들이 벽 속에 몸을 감춘 채 웅성거리고 있었던 것이다. 혜진은 동네 주민들이 모인 반상회가 끝난 자리에서 자기 또래의 “영란 엄마”에게 자신의 고충을 털어놓는다. 영란 엄마는 이를 두고 “아파트 멀미”라고 진단한다. 그녀에 따르면, 자신들이 거주하는 아파트가 낡은 공사로 지은 것이라서 주부들 상당수는 내부 시설과 설비가 언제 고장 날지 모른다고 전전긍긍하며 노이로제에 시달리고 있다는 것이다. 영란 엄마는 이 신경증적 증상에서 벗어나는 특효약을 알려주는데, 그것은 좀 더 큰 아파트로 이사 가는 것이다. “새로 짓는 아파트 청약만 하러 다녀도 그 증(症)이 감쪽같이 가신다니까요. 아파트에 3년 이상 사는 사람 별로 없는 게 다 그런 까닭이라구요.” 혜진은 영란 엄마의 조언대로 주택청약 예금 통장을 마련한 뒤, “1년 만에 분양가의 배가 된 집을 팔아 새로 지은 걸 분양가로 살 경우 40평도 넘는 걸 살 수 있다”는 사실을 깨닫는다. 얼마 뒤 그녀는 부동산 회사의 젊은 사원이 모는 승용차를 얻어 타고 인근의 모텔하우스들을 들락거린다. 그녀가 아파트의 ‘수학’을 이해하게 되자, 정말로 아파트 멀미는 감쪽같이 사라진다.²⁾

그렇게 시간은 지나갔고, 이제 유신 세대의 차례가 되었다. 승승장구하는 강남에 대한 소문이 퍼지자, 아파트를 통한 아버지-되기의 제2막은 좀 더 빠른 속도로 전개되었다. 유신 세대가 30대 중후반을 지나칠 무렵, 87년 민주화 항쟁의 벡타이 부대로 나서 시청 광장이나 명동 성당 인근을 서성거리기도 했지만, 그전에 이미 3저 호황의 시대가 성큼 다가와 있었다. 그들의 나라는 “단군 이래 최대의 경제적 호황”을 거쳐 중진국의 반열에 올라서 있었다. 2호선 개통부터 88올림픽 개최까지 이르는 시기에, 과천 신도시와 목동·상계·중계 신시가지에 아파트가 솟아올랐고, 주식시장은 폭등세를 이어갔다. ‘주택청약통장’의 삶에서 벗어나, “수학 정도가 필요한 인생”의 기회가 그들에게도 찾아온 것이다. 그들 역시 산수를 건네주고 아파트를 받았고, 오이디푸스를 건네주고 아버

2) 박완서, 「서울 사람들」, 『그대 아직도 꿈꾸고 있는가/한말씀만 하소서』, 세계사, pp.227-286, 1999. 본래 「서울 사람들」은 1984년에 『2000년』이라는 잡지에 연재된 것이다.

지를 받았다. 그리고 그들이 아버지가 되자 경제 성장세는 주춤거렸고, 백제의 귀면와(鬼面瓦)를 닮은 또 다른 폭군 아버지는 백담사로 귀양을 떠났다.

물론 이 과정에서 부작용이 없었던 것은 아니다. 이를테면 구효서의 소설, 「자동차는 날지 못한다」에 등장하는 주인공의 아내를 보자. 그녀는 동네 언덕 위에 19평짜리 아파트가 새로 들어선 이후 “아파트 귀신에 단단히 들쑤여” 버린다. 그리고 “그 요란을 떨던 십삼대 총선과 대선”에도 별다른 흥미를 느끼지 못한 채, 3년 동안의 “살인적”이고 “끔찍한” 내핍 생활로 아파트 구입 자금을 마련한다. 그녀는 그 기간 동안 “치열한 전투현장의 모진 지휘관”의 역할을 떠맡아 가족을 이끌면서, “나가면 돈이라며 불효자식 삼년상 치르듯 집안에 다 스스로를 엄격히 유폐”시킨다. 덕분에 마침내 아파트를 장만하지만 그 후유증도 만만치 않다. 그동안 “부실하게 보낸 세월”을 보상받으려는 것인지, 아내의 씬씬이가 돌변한 것이다. 그녀는 마치 “신 내린 신딸”이 분망하게 내림굿을 벌이듯이, “어항, 식탁, 비디오, 오디오, 소파, 가스보일러, 각양각색의 화분, 화초, 액자, 족자 등” 온갖 잡다한 물건들을 사들인다. 한편, 소설 속 주인공은 아파트의 “반듯반듯한 창, 창백하리만큼 깨끗한 도배지, 비정하게만 보이는 거실과 화장실의 사기타일”이 자신의 삶을 압박해 옴을 감지한다. 그것들이 주인공의 “게으름과 나태해지려는 마음과 비생산적인 관념들을 미리미리 단속하여 분발케 하는 지엄한 주인”으로 군림하려 들기 때문이다.³⁾ 그가 우여곡절 끝에 아버지의 자리를 차지했지만, 그 아버지의 초자아를 지배한 것은 아파트였던 것이다.

그리고 또다시 시간은 흘렀고 광주 세대, 이른바 386세대의 차례가 왔다. 그들이 30대 중후반을 지나칠 무렵, ‘보통 사람들’의 소득 1만 불 시대라는 신천지에 당도했다. 바야흐로 수도권 신도시와 대형할인매장과 백화점 버스의 시대. “삼페인을 일찍 터뜨렸다”는 편잔을 들긴 했지만, 그래도 본격적인 소비사회가 눈앞에 펼쳐졌다. 그들 역시 산수를 건네주고, 아파트를 받았다. 그리고 오이디푸스를 건네주고, 아버지를 받았다. 그들이 아버지를 받자, IMF가 한반도 이남에 당도했고, 전라도 사투리 억양의 사내가 대통령이 되었다.

물론 이 과정에서 부작용이 없었던 것은 아니다. 이를테면 90년대 중반 이후 등장한 여성 작가들의 소설들을 보자. 신도시의 아파트에 안착해 결혼 생활을 꾸려나가는 30대의 여성들이 대거 등장한다. 겉으로는 멀쩡해 보이는 행복한

3) 구효서, 「자동차는 날지 못한다」, 『확성기가 있었고 저격병이 있었다』, 세계사, 1993, pp.288-290.

가정의 모습을 전시하지만, 안으로는 끓아 있다. 한때 청년이었던 남편은 세상과 부딪치다가 수컷의 논리를 내면화하면서 가부장으로 변모하고, 그런 남편의 모습을 지켜보던 아내는 자신이 어머니의 운명을 반복할 지도 모른다는 불안감에 시달리다가 결국 자가용을 몰고 아파트 단지를 빠져나온다. 그리고 신도시 주변 도로변에 늘어선 카페와 모텔들을 무대 삼아 다른 생을 꿈꾸며 불륜의 쾌락에 빠져든다. 물론 모두가 일탈의 로맨스를 실행에 옮기는 것은 아니다. 대다수의 주부들은 스스로 아파트가 되기로 작정이라도 한 듯, 인근의 까르푸에서 물품을 조달받으면서, “한국의 표준이라 봐도 무방한 34평의 아파트”⁴⁾를 견고한 요새로 꾸미느라 여념이 없다.

3.

개별 세대별로 나름의 우여곡절이 있었지만, 오이디푸스들은 10년을 주기로 세 차례에 걸쳐 자신이 고안한 ‘수학’을 통해 가족 로맨스의 무대를 광장에서 아파트로 옮기면서 중산층의 아버지로 변모했다. 그들 중 첫 세대는 근로소득을 증가하는 자산소득의 중요성에 눈을 떴고, 두 번째 세대는 전세를 지렛대 삼아 아파트 한 채를 더 분양받는 방법을 터득했으며, 세 번째 세대는 수도권 지도를 펼쳐보며 자신이 이런 자산 증식의 기회가 주어진 마지막 세대일지도 모른다고 조바심쳤다. 이런 편차에도 불구하고 이들의 수학에서 변치 않는 공리의 역할을 해준 것은, “실패하지 않은 건 끊임없이 이어지는 아파트뿐”⁵⁾이라는 명제였다.

그러나 IMF 외환위기가 찾아오자 상황이 달라졌고, 네 번째 버블은 이전과는 다르게 전개되었다. 개별 세대들은 ‘마이코리아’부터 ‘카드대란’을 거쳐 ‘버블 세븐’의 아파트 폭등세까지 폭주에 폭주를 거듭하면서 이른바 ‘투기적 과열 상태’ 삼부작을 완성해냈다. 그들이 이 시기에 목표로 삼은 것은 변화한 시대에 걸맞게 게임의 규칙을 바꾸는 것이었다. 실제로 그들은 주상복합과 재건축의 투전판에서 이전과는 전혀 다른 유형의 수학을 발명해냄으로써, 후속 세대가 중산층으로 올라설 수 있는 사다리를 걸어차고 세상의 거친 풍파에도 흔들

4) 박민규, 「코리언 스텐더즈」, 『카스테라』, 문학동네, 2005, p.183.

5) 김사과, 「매장」, 『02』, 창비, 2011, p.239.

리지 않는 자산 불패의 신화를 완성하려고 시도했다. 확실히 그들은 믿어 의심치 않았다. 하늘 위에 고요하게 떠 있는 지상 32층 혹은 47층 정도의 높이에 서라면 땀 냄새 풍기는 지상의 누추한 삶으로부터 격리된 느낌을 만끽할 수 있고, 사방이 통유리창의 보호막으로 둘러싸인 50평형 이상의 평면 위에서라면 서구 상류층의 라이프스타일을 코스프레할 수도 있을 것이라고 말이다.

이러한 변화 앞에서 어떤 사람은 즐겼고, 어떤 사람은 모른 척했고, 어떤 사람은 견뎠고, 어떤 사람은 쫓겨났다. ‘40대의 하우스푸어’와 ‘은퇴를 앞둔 베이비부머’는 부동산의 기마 자세로 견디는 축에 속했다. 그들은 게임의 규칙이 변했다는 사실조차 제대로 간파하지 못하고 있었다. 이른바 ‘88만원 세대’도 이들과 사정이 다르지 않았다. 소설가 백민석이 IMF 외환위기 직전에 말했던 농담 같은 이야기가 현실이 된 것일까?

“프로이트 이후로 가장 인기 있는 무대였는데, 이젠 제 아버지가 누군지도 몰라들 하는데 어떻게 아빠를 죽이겠어? 차라리 발가벗은 아버지 열댓 명과 함께 한방에 들어가 노는 게 요즘 추세라고.”

“그러다 맘에 드는 아빠 한둘쯤 하고 교외로 드라이브를 나가기도 하지.”⁶⁾

세상이 중산층 아버지들의 투전 놀이판이 되자, 젊은 오이디푸스의 가설무대는 재개발에 밀려나 사라질 운명에 처해졌다. 거기에는 “부서진 플라스틱 바구니, 물에 젖은 달력, 흙이 묻은 잠옷”, “찢어진 플라스틱 저금통, 녹이 슨 애플 킬라, 중국산 유아용 장난감들” 같은 온갖 잡동사니 쓰레기들이 콘크리트 잔해와 뒤엉켜 있을 뿐이었다. 결국 후속 세대들은 이 무대에 제대로 올라서 보지도 못한 채, 알바와 김밥의 천국으로 발길을 돌려 청춘을 소진해야 하는 상황에 처한다. “아파트와 전자칩, 자동차를 제외한 모든 것”이 의미를 잃어버린 그 천국의 땅에서 청춘의 자아는 “셀로판지가 되기엔 너무 두껍고 또 인간이 되기엔 너무 얇은 뭔가”⁷⁾로 존재하며 아무런 희망도 없이 게임의 규칙을 묵묵히 견뎌낸다. 그들이 할 수 있는 것이라곤 기껏해야 “이제 끝이 아닌 세계를 어디서도 발견할 수가 없다”고 홀로 읊조리는 것뿐이다.⁸⁾

6) 백민석, 『16 믿거나말거나박물지』, 문학과지성사, 1997, p.174.

7) 김사과, 「움직이면 움직일수록 이상한 일이 벌어지는 오늘은 참으로 신기한 날이다」, 『02』, 창비, 2011, p.191.

8) 김사과, 「매장」, 위의 책, p.234.

한편 세상의 이목이 이렇게 ‘건디고 있는 이들’의 이야기에 집중하고 있는 동안, ‘쫓겨났던 이들’도 돌아오기 시작했다. 부동산 열기가 싸늘히 식어가던 2008년 2월 10일 밤, 90년대 초반 신도시 건설을 이유로 일산에서 쫓겨났던 50대 초반의 중년 사내가 인생의 모든 피로가 엉겨 붙은 69세 노인의 얼굴을 한 채 등산용 배낭을 메고 숭례문 누각으로 올라갔다. 그리고 거기에 시너를 뿌리고 라이터로 불을 붙였다. 아이러니컬하게도 ‘중산층의 성장담’이 사라진 시대, 그 성장담에서 희생양의 역할을 떠맡았어야 했던 이가 귀환했던 것이다. 성수대교가 무너진 지 14년, 그리고 삼풍백화점이 붕괴된 지 13년 뒤의 일이었다.

공공의, 공공에 의한,
공공을 위한 미술

윤종필

(CCS525-꾸물꾸물문화학교)

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

공공의,
공공에 의한,
공공을 위한 미술

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

- **공공미술**은 시민이 자주 이용하고 접근하기 쉬운 공공장소-건물, 공원, 광장, 가로, 도로, 지하철 등-에 조성된 미술작품을 말함.
- **공공미술**은 미술관이나 화랑 같은 제도화된 공간에서만 유통되는 미술을 일상 생활 공간으로 들여오기 위한 노력에서 비롯된 것으로 오늘날 비인간적인 도시환경에 대한 문화적 치유와 지속 가능한 도시 형성의 주요한 방법으로 인식되고 있음.
- **공공미술**은 미술을 위한 퍼센트법(percent for art ordinance)을 통해 재원을 조달하는 미술작품뿐만 아니라 지방자치단체, 기업, 미술가나 미술단체, 지역주민 등이 자발적으로 재원을 마련하여 공공장소에 조성한 미술작품들도 포함함.
- **공공미술**은 공공 장소에서 공공 영역으로 개념적 변화를 통해 진화해 나가고 있음.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

예술에서 <PUBLIC>개념의 변화에 대한 고찰 ; 공공미술을 중심으로

- 일반적으로 예술과 관련된 공공성 논의는 국가가 예술을 지원해야 하는 근거를 마련하기 위해 이루어져 왔음. 이러한 논의의 핵심은 예술 전체가 공공재public goods인가 아닌가에 있음. 여기서 예술을 예술이 아닌 것과 구분하는 문제나, 예술이 갖고 있는 다양한 미학적 차이들은 문제되지 않음.
- 행정학과 경제학은 이러한 논의에 과학적 근거를 제공해 주는 학문으로 기여해왔으나, 예술과 직접 관련된 학문인 미학이나 예술학에서 공공성은 그리 친숙한 개념이 아님.
- 공공 미술은 Public Art를 번역한 것으로, 존 윌렛John Willett이 1967년 "도시 속의 미술 Art in a City"에서 처음 사용한 것으로 알려져 있음. 공공 미술은 타 예술 장르에서와는 달리 미술에서 독특하게 나타나는 용어임.

*공공 연극이라는 용어가 있기는 하나 이는 미국의 커뮤니티 시어터 community theater를 번역한 것으로, 비영리 아마추어 연극을 말함.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

- 공공 미술이라는 말이 우리나라에서는 2000년대에 널리 사용되기 시작했지만 서구에서는 1960년대에 등장하였고 매우 일상화된 용어임. 그렇다고 해서 이 말의 의미까지 명확한 것은 아님. 여전히 많은 미술가와 평론가들이 공공과 미술이 결합된 공공 미술의 개념을 정하는데 어려움을 겪고 있고, 논란의 원인은 상반된 의미를 갖는 것처럼 보이는 두 단어가 결합되어 있기 때문임.
- "현대의 공공 미술은 예술적 정체성과 법적 정체성을 규명해 나가는 과정에 있다. 사실 공공과 미술이라는 용어를 병치시키는 것은 역설이다. 미술은 종종 조각가나 화가의 개인적인 탐구, 자기 표현의 전형, 그리고 관례적인 지혜와 가치에 도전하는 비전으로 이야기된다. 공공이라는 용어는 공동체, 사회적 질서, 자기부정에 관한 언급을 포함한다. 따라서 공공과 미술이라는 용어를 병치시키는 것은 사적인 것과 공적인 것을 하나의 개념 속에서 연결하는 역설이다." (Hoffman, 1991 : 113)
- 미술은 정말 그러한가? 미술은 공공과 반대되는 위치에 있는 것인가? 이것은 공공을 어떻게 이해하는가에 따라 어떤 미학적 입장을 갖는 미술인가에 따라 다르다고 할 수 있을 것임.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

공공미술의 흐름과 개념

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

1) 기원

- 공공과 미술이 결합하는 방식의 원형을 제공하는 것은 1930년대 뉴딜 정책의 일환으로 시행된 미술가 실업 구제사업임. 이 사업은 크게 두 가지 유형으로 구분되는데, 하나는 순수 미술 프로젝트(Fine Art Projects)이고, 다른 하나는 사회적으로 유용한 프로젝트(Socially Useful Projects)임.
- 순수 미술 프로젝트가 상류계층의 전유물인 고급 예술을 민주화시켜 '보통사람(common man)'인 국민에게 미래의 희망을 주고자 한 것이었다면, 사회적으로 유용한 프로젝트는 경제난에 처한 젊은 미술가들에게 예술을 통해 사회적 서비스를 제공하는 일자리를 마련하는 것임.
- 전자가 향후 공공 공간과 결합한 미술로 발전해 나가는 원형을 제공했다면, 후자는 공공 영역과 결합한 미술의 원형을 제공함.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

순수 미술 프로젝트 Fine Art Projects

- 뉴딜 정부가 맨 처음 시행한 예술 사업은 연방 구호청 Federal Relief Administration의 공공 사업 미술 프로젝트 Public Works Art Project로서, 국가 차원에서 미술을 지원한 최초의 사례임.
- 이 사업은 신축하는 공공 건물을 장식하기 위해 벽화나 조각품을 제작하는 것이었는데, 이 사업으로 3,750명의 화가와 조각가가 고용되어 1만5천6백 점 넘는 작품들이 만들어졌음.
- 뉴딜 정부는 이후 재무부에 순수 미술과Section of Fine Art를 만들어 공공 사업 미술 프로젝트를 계승하는 사업들을 지속해갔음. 순수미술과는 공공 사업 미술 프로젝트 창설에 기여했던 에드워드 브루스Edward Bruce가 설립, 화가 출신인 에드워드 로완, 미술 평론가인 포르브 왓슨 등 19명의 인원으로 구성되어 1천4백 개가 넘는 프로젝트를 수행함.
- 브루스는 질적인 면을 강조하면서 작품의 주제와 창작과정에 관여했는데 모든 프로젝트가 준수해야 할 네 가지 원칙을 설정함. 작품의 질을 추구하는 민주적인 창작과정, 국가 이상의 반영, 모든 지역의 '보통' 미국인이 동의하는 소재, 과거 전통과의 접목 및 새로운 미술창조. 후세 미술평론가들은 이 시기의 작품들이 대중적이기는 하나 획일적이며 보수적이라 평가.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

사회적으로 유용한 프로젝트 Socially Useful Projects

- 취로 사업청 Works Progress Administration은 미술가, 음악가, 작가 등 예술계에 종사하는 국민들에게 일자리를 주고 국민에게 더 나은 교육 서비스를 제공하기 위해 다양한 예술 프로젝트를 운영. 취로 사업청의 예술 프로젝트는 연극, 문학, 미술, 음악, 역사 조사 등 다섯 개의 사업으로 구성.
- 사회적으로 유용한 프로젝트는 매우 다양한 예술 활동들을 포함하고 있으며, 미술교육, 취업을 위한 디자인 교육, 포스터-사진-공예품-모형-영화 제작 등이 포함되었고, 전통 보존을 위한 조사 사업으로 미국 전통 디자인 조사와 기록 보존 사업, 역사적인 미국 건축물 조사 사업 등이 있음. 또한 커뮤니티 아트 센터를 설립해 전시, 교육, 영화관람, 시설 이용 등 지역 주민에게 무료로 제공하는 사업이 포함됨.
- 사회적으로 유용한 프로젝트는 미술 교육의 혜택을 받지 못했던 지방 소도시 주민들과 아이들에게 교육 기회를 제공함으로써 공황이 끝난 후 미국 미술의 관객층을 두텁게 하는데 기여했다고 함.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

- 연방 미술 프로젝트는 예술적인 질과 완성도보다 경제적인 구제를 더 중요한 기준으로 삼고, 신진 미술가나 미대 학생, 더 나아가 아마추어 작가들에게도 혜택을 줬. 그러나 이로 인해 질 낮은 작품을 양산한다는 비판을 받았으며, 연방 의회의 다수 의원들이 예술이라고 보기 어려운 이 사업을 계속 지원해야 하는지 의문 제기.
- 그러나 이러한 비판과 의문의 실제 내용을 들여다 보면, 작품의 질이 낮아서라기 보다는 작품을 이해하기 어려웠다고 하는 것이 더 정확한 표현일 것임. 재무부가 지원한 순수 미술 프로젝트의 경우 대부분이 구상작품들이었던 것과는 달리 연방 미술 프로젝트는 추상 표현주의 작품들이 많았기 때문임.
- 연방의원들이 나쁜 작품들을 만드는 작가라고 보았던 벤 샐, 필립 거스틴, 윌렘 드 쿠닝, 데이비드 스미스, 스텔라 등이 공황이 끝난 1940년대와 1950년대에 각종 미술제를 석권하며 미국 미술을 세계 미술의 강자로 끌어올린 주역들이었다는 점은 아이러니가 아닐 수 없음.

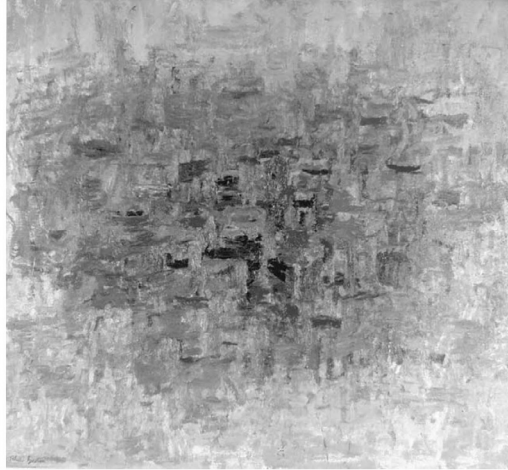
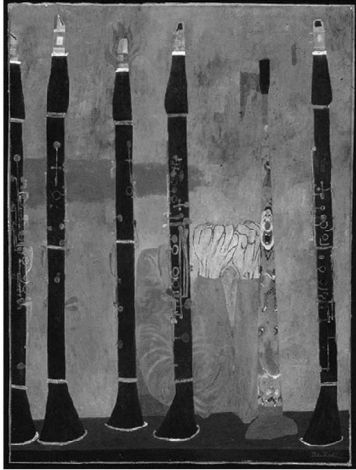
공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술



데이비드 스미스 작 (상)
윌렘 드 쿠닝 작 (우)



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술



벤 샨 작 (좌) 필립 거스턴 작 (우)

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

- 뉴딜 시대의 미술가들을 위한 공공 사업에서 우리가 눈여겨 보아야 할 것은 두 가지
- 하나는 공공 건물 장식을 통해 고급 예술의 민주화를 꾀하고자 했던 순수 미술 프로젝트는 재무부가 운영한 것과 취로 사업청에서 운영한 것이 있는데, 전자는 구상 미술로서 예술적으로는 보수적이지만 대중적이었던데 비해, 후자는 추상미술로서 예술적으로는 진보적이지만 대중적이지 않아 의회로부터 좋은 예술이 아니라는 비난을 받았다는 점임.
*이 당시의 “좋은 미술” 논란은 후에 리처드 세라의 ‘휘어진 호’에서 재현됨.
- 또 다른 하나는, 사회적으로 유용한 프로젝트가 벽화나 조각 같은 유형적인 작품제작에만 국한되지 않고 미술교육이나 조사 사업 같은 무형적인 활동까지 포괄하고 있다는 점인데, 이는 나중에 등장하는 공공 영역과 결합한 미술을 예견하는 것이었다고 할 수 있음.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

<공공 공간의 공공성>

- 공공 공간은 경제적, 사회적 배경에 관계없이 누구나 이용할 수 있는 권리를 가진 공간을 말함. 도로, 광장, 공원, 공공 건물 등을 예로 들 수 있으며 대체로 정부나 지방 자치 단체가 소유하고 있음. 그러나 최근에는 정부나 지자체가 소유하지 않더라도 영화관, 쇼핑센터 등과 같이 다중 이용 시설도 준공공 공간으로 간주하기도 함.
- 역사적으로 공공 공간은 교류, 교역, 교통의 세 가지 기능을 수행해 옴. 이 세 가지 기능이 조화롭게 결합된 도시가 인간적인 도시라 할 수 있음. 그러나 현대의 도시들은 이들 기능이 제멋대로 결합되거나 한 가지 기능이 다른 기능을 압도함으로써 대부분 교통도시나 상업도시로 전락함.
- 미술이 사회적 의미를 갖는 공공 공간과 결합하는 방식은 크게 세 단계를 거치면서 확대되어 옴. 첫 번째 단계는 건축 속 미술 art in architecture로, 공공 건물과 미술의 결합이고, 두 번째 단계는 공공 장소 속 미술 art in public spaces로서 공원, 광장, 도로 같은 공공 장소와 미술이 결합했음. 세 번째 단계는 도시 계획 속 미술 art in urban design로 도시 전체와 미술이 결합하게 됨.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

<공공 공간의 공공성 - 건축 속 미술>

- 1950년대 등장한 공공 미술 개념 : 공공 건물의 미적 가치 제고
*뉴딜 시대에 미술가의 일자리 창출을 위해 '시민의 집'인 연방 정부 건물을 장식할 벽화나 조각을 의뢰했던 사업에서 비롯.
- 건축 속 미술은 공공 건물에 미술을 결합한 것으로서, 중세성당이나 르네상스 시대의 공공 청사 등을 건축 자체가 회화나 조각이 융합되어 있는 것을 떠올리면 건축과 미술의 결합은 너무나 당연한 것으로 생각할 수 있음. 그러나 미술사에서는 이러한 미술을 그냥 회화 또는 조각이라 하지 공공 미술이라 하지 않음. 공공 미술은 건축과 나머지 미술 장르들(회화, 조각, 공예 등)이 분리된 현대 건축을 전제로 함.
- 과거의 건축이 회화나 조각과 분리할 수 없는 일체로 처음부터 설계되어 만들어졌다면, 국제주의로 대변되는 현대 건축에서는 건축이 그 자체로 완결된 조형성을 갖고 만들어지고 난 후 회화와 조각이 부수적으로 조성되었다는 점이 차이임.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

<공공 공간의 공공성 - 건축 속 미술>

- 미술을 위한 퍼센트법 Percent for Art Scheme은 공공 건물에 미술 작품의 설치를 촉진하기 위해 만들어진 제도임. 이 제도는 프랑스에서 처음 만들어졌는데, 프랑스 교육부 장관인 피에르 올리비에 라피 Pierre-Olivier Lapie는 1951년 법을 제정하여 공공 건물을 신축하거나 증축할 때 건축비의 1%를 미술 작품에 사용하도록 함.
- 미국에서는 1960년대에 이 제도가 도입. 미국 연방 정부 기관인 조달청GAS, General Service Administration은 1963년 연방 건물의 미적 향상을 위해 “건축 속 미술” 프로그램을 제정하고 건축비의 0.5%를 공공 미술에 할당하도록 함. 이 제도는 현재까지 운영되고 있음. (문화관광부, 2006, 29~30)

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

<공공 공간의 공공성 - 공공 장소 속 공공 미술>

- 1960년대 들어와 공공 미술은 공공 건물에서 더 나아가 공원, 광장, 도로 등과 같은 공공 장소와 결합.
- 미국은 1960년대 전후에 이룩한 경제적 번영을 바탕으로 ‘미국적 삶의 질 American Quality of Life’이 사회적 이슈가 된 시기로, 시민들의 여가 수요가 늘어나면서 쾌적하고 아름다운 공원이나 광장이 주요 공공 공간으로 떠오르게 됨.
- 국립예술진흥기금National Endowment for the Art은 이러한 변화를 고려해 1967년 주(州) 정부나 미술단체가 공원이나 광장의 질적 수준을 높이는 데 미술을 활용하도록 촉진하는 “공공 장소 속의 미술” 지원 사업을 마련. 이 사업은 연방 정부가 지방 자치 단체나 민간이 공원이나 광장 같은 공공 장소에 공공 미술을 설치할 경우 프로젝트 비용의 일부를 지원하는 것임.
- 중앙 정부의 이 같은 지원 덕분에 미국, 프랑스, 영국 등 대부분의 선진국에서는 지방 자치 단체가 공공 장소에 미술을 활용하는 사례가 늘어났으며, 오늘날 대부분의 지자체가 미술을 위한 퍼센트법을 갖게 되는 계기가 되었음.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

<공공 공간의 공공성 - 도시 계획 속의 미술>

- 1980년대에 이르면 공공 미술은 도시 전체와 결합. 정부가 신도시를 조성하거나 도시의 낙후된 지역을 재개발하는 데 공공 미술을 활용함. 신도시 조성 과 결합한 공공 미술을 도시 계획 속의 미술 art in urban design이라고 한다면, 도시 재개발과 결합한 공공 미술은 도시 재생으로서의 미술 art as urban revitalization이라고 함.
- 도시와 미술의 결합은 비용이 많이 들기 때문에 이를 충당하기 위한 제도도 함께 발달. 대표적인 제도가 기금제pooling system인데 미국에서는 도로, 댐, 발전소 등 공공 건설 비용의 1%를 기금에 납부하도록 의무화하여 공공 미술 기금을 마련한 사례가 있음. 영국은 1983년에 '공공미술발전기금'을 조성했는데, 이 기금은 지방 자치 단체가 공공 미술을 활용하여 재개발하는 사업을 지원하는데 사용.
- 미국에서 도시 계획 속의 미술이 나타난 것은 1980년대임. 1984년, 시애틀시는 이전 단계의 공공 미술이 도시를 정체된 야외 조각장이나 조각 공원화 하는데 머물러 있다고 비판하며, 공공 미술이 도시 전체 차원에서 고려된 공공 장소들의 네트워크로 조성되어야 할 필요성을 역설. 이러한 방향으로 공공 미술을 조성하기 위해 시(市)에서는 미술가를 도시계획팀에 참여하게 했는데, 이는 다른 유사 프로젝트를 수행하는데 긍정적인 영향을 줌.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

<공공 공간의 공공성 - 도시 계획 속의 미술>

- 델러스와 로스앤젤레스는 도시의 일정 구역을 재개발하는데 공공 미술을 결합함. 델러스의 '공공 미술 종합 계획 Public Art Master Plan', 로스앤젤레스 재개발국의 '도심 공공 장소 속의 미술 정책 Downtown Art in Public Places Policy'이 이러한 사례에 속함.
- 로스앤젤레스는 기존의 공공 미술과 비교할 때 확장된 개념을 적용했다는 점이 특징적임. 미술 작품 이외에도 문화시설과 문화프로그램까지 포함하고 있기 때문임.
- 현장 미술 On-Site Art는 기존 공공 장소 속의 미술을 말하며, 현장 문화프로그램 On-Site Cultural Programming은 지역에서 대중에게 공개되는 다양한 문화프로그램을, 그리고 현장문화시설 On-Site Facilities은 전시 공간이나 스튜디오 공간, 예술 교육 시설 등을 말함.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 공공 공간과 미술

- 공공 미술은 공공 건물에서 공공 장소로, 다시 도시 전체로 확대되어 나갔으며, 공공 미술 제작에 소요되는 재원을 마련하기 위해 제도도 발전했음. 처음에는 공공 미술 비용을 건물 단위로 충당했음. 그러나 공공 미술이 도시 계획과 결합하면서 기금제가 생겨났고 중앙 정부가 지방 자치 단체의 공공 미술 프로젝트를 촉진하기 위한 지원제도도 나타났음.
- 공공 미술 프로젝트의 시행 절차도 미술가 중심에서 도시계획가, 건축가, 행정가, 미술가 사이의 협력관계가 보다 긴밀하게 형성되는 관행이 정착하게 됨.
- 공공 장소와 결합하는 미술이 점차 작품이 세워지는 공간의 역사적, 사회적, 환경적 맥락과 지역 주민을 고려하면서 공공미술은 비인간적인 도시 환경에 대한 문화적 치유의 주요 방법으로 여기게 됨. 그러나 이러한 변화가 저절로 이루어진 것은 아님. 그것은 공공 미술의 역사에서 커다란 논란을 불러 일으켰던 법적 분쟁을 통해 촉진된 것임.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 전환의 계기 : 리처드 세라의 “휘어진 호”



길이 36여 미터, 높이 약 3.6미터, 코르텐 철(cor-ten steel), 1981

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 전환의 계기 : 리처드 세라의 “휘어진 호”

- 공공 미술의 역사에서 공공성에 관해 가장 큰 논란을 불러 일으킨 작품이 있다면 그것은 리처드 세라의 “휘어진 호”이다. 이 사건은 조달청의 의뢰를 받아 설치한 세라의 작품이 연방직원들과 지역 주민들의 거센 항의에 부딪혀 철거되면서 일어난 사건이다. 이 사건은 법적 공방으로까지 가게 되었을 뿐만 아니라 미술계에서 격렬한 논쟁을 야기했는데, 특히 이 사건을 둘러싸고 공공 미술이란 무엇인가라는 근본적인 논의가 이루어졌다.
- 세라의 ‘휘어진 호’를 이전해야 한다는 의견 (윌리엄 다이아몬드 ;조달청 공무원)
첫째, 작품이 광장을 가로 막고 있어 공중이 광장을 레크리에이션이나 지역 사회 행사에 사용하기 어렵다는 것. 둘째, 작품이 낙서의 표적이 될 소지가 많고 그럴 경우 안전상의 위험이 발생할 수 있다는 것.
- 당시 조달청장인 드와이트 잉크는 1985년 5월, ‘휘어진 호’의 이전을 결정. 연방 공무원과 지역 주민의 탄원 내용 중 작품이 연방광장의 사용에 방해하고 있다는 점에 근거하여 결정을 내림.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 전환의 계기 : 리처드 세라의 “휘어진 호”

<재판>

- 결정에 맞서 세라는 1986년 12월, 조달청을 상대로 소송제기.
- 헌법이 보장하고 있는 표현의 자유 조항위배, 헌법, 연방 상표 저작권법 그리고 주 법률이 정한 절차의 적법성 조항을 위배했다고 주장. 그리고 이러한 결정에 결정적인 역할을 한 다이아몬드와 잉크의 자질을 문제 삼음. 이를 근거로 작품 이전 금지와 3천만 달러가 넘는 위자료 청구.
- 판사 폴락Pollack은 세라가 제기한 소송을 기각.
- 다이아몬드와 잉크의 자질 문제는 공무원 면책권을 근거로 적법성 위반여부는 증거불충분으로, 표현의 자유 침해에 대해서는 작품 이전 결정이 중립적인 결정이므로 해당되지 않는다고 기각.
- 세라는 ‘표현의 자유’와 ‘절차의 적법성’ 문제로 항소하였음. 이 두 가지 문제 중 ‘표현의 자유’ 문제는 이후 공공미술의 개념 변화에 큰 영향을 주었음.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

4) 공공 영역과 미술

모더니즘 미술의 한계와 공공성에 대한 재검토

- 공공과 미술과의 관계 ; 버지니아 막시모비츠의 입장

“1985년 “휘어진 호”를 둘러싼 논쟁이 고조되어 있을 때 나는 작품 철거를 요청하는 탄원에 대응하여 열린 정부 공청회에서 증언을 했다. 나는 리처드 세라나 예술 작품에 반대한 것이 아니라 연방 광장에서 근무하는 근로자들(이 조각의 1차적인 관객인 그들)의 입을 체계적으로 틀어 막은 절차에 대해 반대하였다. 그때도 그렇고 지금도 여전히 그러하듯이, 이슈는 작품이 좋은 예술이냐 나쁜 예술이냐가 아니라 오히려 소통을 단절시킨 예술 전문가들과 정부관료들 측의 오만이었다.”

- 크레이머식으로 표현의 자유를 침해하는 것에 대해서는 반대하면서도 연방 건물에 근무하는 직원이나 지역 주민들이 세라의 작품에 대해 보인 반응을 중시하면서 모더니즘 미술에 근거한 현대 미술이 갖는 근본 문제, 시민과의 소통 부재를 비판함. 공공성이 아니라 그 장소를 이용하는 지역 주민, 공동체에 있다는 근본적인 문제를 제기함.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

4) 공공 영역과 미술

모더니즘 미술의 한계와 공공성에 대한 재검토

- 근대 이전의 공공 미술은 공공 정책이나 공공 기관을 기념하기 위한 기능적 목적에서 만들어짐. 이들은 사회 구성원들이 공유하는 사회적, 국가적, 시민적 가치를 사회 구성원들이 이해할 수 있는 형식과 상징을 통해 형상화하고 있었음.

- 1960년대 이후 공공 미술은 추상 조각이 주류를 차지하며 순수하게 미학적인 이유에서 만들어짐. 문제는 현대 미술의 추상성에 있었음. 공공 미술로 선택된 추상 조각이 미술가와 관람객 사이에 공유할 수 있는 미학적 어휘, 상징, 세계관을 갖지 못하다 보니 더 이상 공공적이라고 보기에 어렵게 됨. 여기서 공공적이지 못하다고 주장되는 이유는 공공성을 공공 영역으로 보았기 때문임. 비판적 대화critical dialogue로 정의되는 공공 영역이 무너진 상황에서 정부가 후원하는 미술은 관람객에게 정부가 강요한 미술로 이해될 수 밖에 없다고 봄.

- 이러한 상황에서 공공과 미술의 결합에 대한 재검토가 이루어지기 시작. 미술이 더 이상 물리적인 공간으로서의 공공 장소가 아니라 의사소통 공간으로서 공공 영역과의 관계에서 역할을 하는 것이 진정한 의미의 공공성이라는 인식이 나타남.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

4) 공공 영역과 미술

새로운 장르의 공공 미술

- 지자체가 도시 재개발 사업과 연계하여 도입한 공공 미술은 환경을 바꾸는데 기여함으로써 지역 공동체에 긍정적인 영향을 줄 수 있다는 전제에 기초함. 그러나 이러한 견해는 1980년대 후반 새로운 장르의 공공 미술 New Genre Public Art이 등장함에 따라 도전을 받음.
- 새로운 장르의 공공 미술은 지역공동체를 활성화하여 그들 스스로 환경을 바꾸도록 하는 것이 보다 효과적인 지역개발이라는 생각을 하게 됨. 이에 따라 공공 미술의 패러다임도 이전과 다르게 변화하기 시작함.
- 새로운 장르의 공공 미술은 미술과 시민 사이의 커뮤니케이션에 강조점을 두고 있다는 점에서 이전의 공공 미술과 차이가 있으며, 오늘날 미술 비평가뿐만 아니라 일반시민의 관심을 모으고 있는데, 이러한 경향의 공공 미술이 등장하게 된 배경은 1970년대 미국의 주민 벽화community mural 운동과 1980년대 시카고의 공공 미술 프로젝트임.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

4) 공공 영역과 미술

새로운 장르의 공공 미술

1) 1970년대 주민벽화운동

- 히스패닉이나 흑인들이 밀집해 있는 지역에서 소수 민족의 문화적 정체성을 드러내는 문화운동으로 시작.
- 지역 주민이 주체가 되어 공동체적 정체성을 표현하는 벽화를 만들었는데 벽화의 질, 즉 '예술성'보다는 벽화의 내용과 벽화를 만드는 과정, 즉 '소통'을 중시함.
- 벽화는 공동작업으로 만들어졌으며 이 과정은 그 자체가 지역 주민 간 토론의 장이자 교육의 장으로서 의미를 가지고 있었음. 주민벽화 운동의 경험은 공공 미술의 개념과 시행 방식을 근본적으로 바꾸어 놓는 계기가 되었음.
- 미술가들은 작가 중심의 창작이 이루어지는 스튜디오 아트나 갤러리 아트로써 지역사회의 문화적 요구와 결합할 수 없었는데, 양자를 결합할 수 있는 방향을 모색하는 과정에서 모더니즘 미술의 패러다임 자체를 변화시키는 방향으로 나아가게 됨.
- 이 때의 미술가들은 창작자가 아니라 지역 주민들의 창조력을 촉발시키고, 그것을 형상으로 표현하는 것을 돕는 촉매자, 매개자, 프로듀서에 더 가까움.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

4) 공공 영역과 미술
새로운 장르의 공공 미술

2) 1980년대 시카고 공공 미술 프로젝트

- 지역주민이 자신의 정체성을 스스로 발견해 나가는 프로그램을 주축으로 한다는 점에서 주민벽화운동의 정신을 계승하고 있으며, 시카고 공공 미술 프로젝트는 벽화 같은 유형적이고 하드웨어적인 것 뿐 아니라 보다 개념적이고 교육적인 공공 미술을 시도했다는 점에서 의의가 있음.
- 한 예로 흑인 청소년들에게 영상매체교육을 통해 자신의 삶을 기록하게 함으로써 스스로 자신의 정체성을 찾아 나갈 수 있도록 한 '길거리 비디오 프로젝트'를 들 수 있음.
- 이러한 흐름의 공공 미술은 '지역사회에 기반한 공공미술 community-based public art', '공익에 관심을 갖는 미술 art in public interest', '공동체 미술 community art' 등으로 다양하게 불림.
- 미술계에서는 미술 이론가 수잔 레이시 Suzanne Lacy가 명명한 "새로운 장르의 공공 미술 New Genre Public Art"이라는 용어를 일반적으로 사용. "전통적 또는 비전통적 매체를 사용하여 보다 광범위하고 다양한 관객과 함께 그들의 삶과 직접 관련된 이슈들에 관해 의견을 나누고 상호 작용하는 시각 예술"이라고 정의한다.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

구 분	특 정
건축 속의 미술 (Art in Architecture)	<ul style="list-style-type: none"> ○ 미술작품을 통한 정부 건물의 미적 가치 제고. 순수미술 위주 ○ 프랑스 1%법(1951년), 미국 연방정부 공공시설청 '건축 속의 미술 프로그램'(1963년)
공공장소 속의 미술 (Art in Pubic Places)	<ul style="list-style-type: none"> ○ 공원, 광장 같은 지역의 공공장소 활성화 ○ NEA '공공장소 속의 미술 프로그램'(1967년) ○ 순수미술 위주였다가 공공장소의 컨텍스트에 적합한 공공미술의 독특한 정체성이 형성됨
도시계획 속의 미술 (Art in Urban Design)	<ul style="list-style-type: none"> ○ 도시계획의 중요 요소로 공공미술 활용 ○ 기금제(pooling system)가 도입됨 ○ 라테팡스, 바르셀로나, 필라델피아, 달러스, 로스앤젤레스 등에서 시행하여 문화적인 도시환경 조성에 큰 성과
새로운 장르의 공공미술 (New Genre Pub Ic Art)	<ul style="list-style-type: none"> ○ 미술을 통한 시민간의 커뮤니케이션 확대와 시민 문화공동체 형성을 위해 결과보다는 과정 중시 ○ 비디오 제작, 퍼포먼스, 미술공방 운영, 정원꾸미기 등 하드웨어 중심에서 소프트웨어 중심으로 변화. 장르도 시각예술의 영역을 넘어서 영화, 비디오, 공연 등으로 확장

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

공공장소에서 공공영역으로

공공미술의 개념적 변화를 살펴보면, “문화의 민주화”에서 “문화 민주주의”로 이념적 지향이 변화하고 있음. 이러한 변화를 캐시 할브라이시 Cathy Halbreich는 다음과 같이 요약하고 있음.

우리는 20년 사이에 강조점이 (옥외 광장에 맞도록) 기념비적으로 만들어진 스튜디오 작품으로부터 문화적 유물을 담을 수 있는 시설물들로, 일군의 예술가들에게 도시의 새로운 탄생을 기념하는 조각 작품을 의뢰하는 데에서 시애틀과 필라델피아 같은 도시들이 -상호 학문적인 디자인 팀의 다른 구성원들과 함께- 공공 장소가 보다 친근하고 사회적인 장소로 기능할 수 있는 방법을 생각하는 예술가들에게 자금을 제공하는 것으로, 그리고 기념비적인 낯선 덩어리로부터 점심시간에 왕래하는 사람들을 위한 거리의 퍼포먼스들과 행사들로 이동하는 것을 보았다.

(Art Extension Service & Visual Art Program of NEA, *Going Public : A Field Guide to Development in Art in Public Places* (1988))

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

공공장소에서 공공영역으로

공공미술의 변화를 공간 space, 주민 community, 미술 art의 관계를 통해 살펴보면, 공공 공간의 미술과 공공 영역의 미술은 상당한 차이점이 있음.

공공 공간의 미술 : 공공 공간/창작으로서의 미술/관객으로서의 주민

- 공공 공간은 하나의 건물일 수도 있고, 공원이나 광장일 수도 있고, 도시 전체도 될 수 있음. 이러한 공공 공간에 미술가가 창작한 미술작품이 세워짐.
- 초기에는 미술관이나 화랑에서 볼 수 있는 작품을 크기만 늘려 야외에 세워 놓는 것에 불과하였으나, 점차 공간의 성격과 맥락에 대해 고려하면서 그 장소가 아니면 불가능한 “장소-특정적 미술”로 발전함.
- 공공 공간을 이용하는 지역 주민과 방문객은 오랫동안 단순한 관객으로만 인지하였으나 지역 주민의 반발을 감안하여 주민의 의견을 수렴하거나 참여를 보장하는 프로세스가 발전해 옴.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

공공장소에서 공공영역으로

공공 영역의 미술 : 공공 영역/기획으로서 미술/주체로서의 주민

- 새로운 장르의 미술이 등장하면서 공간, 미술, 주민 관계가 달라졌음.
- 미술가는 물리적인 장소인 공공 공간이 아니라 비판적 의견이 형성되는 공공 영역에 개입.
- 미술가는 창작과 향수의 이원론을 넘어 주민을 참여시키는 기획자가 되고 주민은 공공 미술 프로젝트를 주창하고 주도하며 의미를 완성함.
- 이 과정에서 미술은 지역 공동체의 관심과 취향, 이익을 대변하는 “공동체 미술 community art”로 발전했으며 지역공동체의 현안이나 이슈에 대한 대응 과정에서 “행동주의 미술 activist art”의 특성이 나타남.
- 이러한 변화는 결국 무엇이 진정한 의미의 공공성인가를 찾아온 과정이었다고 할 수 있음. 오늘날 공공 미술은 이러한 역사적 단계에서 나타난 다양한 유형의 공공 미술이 공존하고 있음. 이제는 공공 공간의 미술이라도 얼마든지 공공 영역의 미술이 갖고 있는 장점을 가질 수 있고, 공공 영역의 미술을 의도했다 하더라도 플립 아트plop art가 될 수 있음.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

우리나라의 공공미술

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

우리나라의 공공 미술

제도와 정책

1) 퍼센트법

- 1972년 문화예술진흥법에 '건축물에 대한 미술장식' 조항이 신설, 이 제도가 도입.
- 건축물 미술장식제도 운영의 법적 근거는 문화예술진흥법 제9조와 문화예술진흥법시행령 제12조, 제13조, 제14조, 제15조, 별표2이다. 미술장식을 의무적으로 설치해야 하는 건축물은 용도에 따라 지정되는데, 현재 10개 용도의 건축물이 지정되어 있다.

년 도	건축물 미술장식제도 연혁
1972	3천 제곱미터 이상 1%이상 설치 권장
1984	서울시만 설치 의무화
1988	7천 제곱미터 이상(서울시 1만 제곱미터 이상) 설치 권장
1995	1만 제곱미터 이상 설치 의무화
1997	규제개혁 대상으로 포함
2000	설치비용을 건축비 1% 이상에서 1% 이하로 낮춤. 현재 0.7%

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

- 이러한 용도¹⁾의 건축물 중 연면적 1만 제곱미터 이상의 건축물을 신축하거나 증축할 경우 건축비용의 1%이하(시도지역은 0.7%, 시군지역은 0.5%, 공동주택은 0.1%)를 미술장식품·회화·조각·공예·사진·서예 등 조형예술물, 벽화·분수대·상징탑 등 환경조형물을 설치하는데 사용하여야 함.
- 건축주는 미술장식품을 설치할 때 지자체의 미술장식심의위원회의 심의를 받아야 하며, 미술장식품이 설치되었음을 확인 후 지자체장이 건축물 사용승인 필증 교부.

문화예술진흥법 제9조 (건축물에 대한 미술장식) 문화예술진흥법시행령	
제12조	(건축물에 대한 미술장식)
제13조	(미술장식의 설치절차·방법)
제14조	(미술장식심의위원회)
제15조	(미술장식의 철거·훼손시의 조치)
별표 2	건축물의 미술장식 사용금액(제12조제5항관련)

[표2]건축물 미술장식제도의 법적 근거

1. 공동주택(기숙사를 제외한다), 2. 제1종 근린생활시설(건축법시행령 별표 1 제3호 바목부터 자목까지의 시설은 제외한다) 및 제2종 근린생활시설, 3. 문화 및 집회시설중 공연장·집회장 및 관람장, 4. 판매시설, 5. 운수시설(항만시설 중 창고기능에 해당하는 시설 및 집배송시설은 제외한다), 6. 의료시설 중 병원, 7. 업무시설, 8. 숙박시설, 9. 위락시설, 10. 방송통신시설(제1종 근린생활시설에 해당하는 것은 제외한다)

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 한국의 건축물 미술장식제도(퍼센트법)의 특성

- 건축물 미술장식제도는 외국의 미술을 위한 퍼센트법을 벤치마킹하여 만들어진 것이지만, 원래의 제도와 상당히 다른 특성을 갖고 있음.
- 해외의 제도가 공공건축물과 공공건설에 주로 적용되고 아주 제한적으로 민간건축물에 적용되고 있는데 반해, 우리나라는 주로 민간건축물에 적용.
- 이로 인해 우리나라의 건축물 미술장식제도는 규제개혁의 대상으로 분류되어 경제계로부터 끊임없는 폐지 논란을 겪고 있음.
- 이러한 논란이 시작된 것은 1995년 이 제도가 권장에서 의무로 전환되면서부터임. 그러나 이 제도의 의무적용 대상이 대부분 민간건축물이다 보니 채 2년도 되지 않은 1997년부터 규제개혁의 대상으로 선정되었으며 2000년 마침내 1% 이상이던 적용 요율이 1% 이하로 낮아졌음.
- 최근 문화체육관광부에서 건축물 미술장식제도를 개정하기 위한 작업이 진행중임. 과거에도 몇 차례 개정 시도가 있었으나 번번이 무산되었는데 현 정부에서 힘을 받고 있는 이유는 경제상황이 나빠지면서 경제계의 부담을 덜어주자는 규제개혁 논리가 힘을 얻고 있기 때문임. 현재 경제계에서는 0.7%를 0.3%로 낮추어줄 것을 요구하고 있다. 1997년 IMF 상황에서 미술장식비용 요율이 낮아졌던 경험을 돌아볼 때 현재의 개정압박은 미술계에 적잖은 위기감을 주고 있음.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 한국의 건축물 미술장식제도의 문제점

- 건축주의 리베이트 요구, 시장 질서를 어지럽히는 브로커 문제, 몇몇 작가의 작품 수주 독식 등
- 시민의 문화적 삶의 질 제고에 보다 적극적으로 기여하지 못한 측면이 있었음.
- 그러나 이는 제도가 갖는 잠재력을 제약하는 몇몇 요인들에 의한 것이지 제도 자체가 무용한 것은 아니므로, 제도를 개선함으로써 일신하는 기회로 삼는 것이 필요.

4) 건축물 미술장식제도의 개정안

- 개정된 문화예술진흥법의 관련 조항은 정부안과 의원안을 통합조정한 것으로서 다음과 같은 내용을 골자로 하고 있다. (2011. 05. 25)

○ 건축물에 부수적인 개념으로 규정되어 있던 '미술장식'을 공공미술 개념이 내포된 '미술작품'으로 용어 변경(제9조①)

...

○ 건축주(국가·지자체 제외)가 직접 미술작품을 설치하는 대신 문화예술진흥기금에 출연할 수 있도록 하여 건축주에게 선택권 부여(제9조②)

○ 문화예술진흥기금의 용도에 건축주가 출연한 문화예술진흥기금을 공공미술 진흥에 사용할 수 있도록 '공공미술 진흥'을 위한 사업을 신설하고, 공공미술을 대중에게 공개된 장소에 미술작품을 설치, 전시하는 것으로 정의함(제18조9)

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2011년 11월 26일에는 문화예술진흥법 시행령의 관련 조항이 개정되었으며 개정 내용은 다음과 같다.

○ 미술작품 범위 규정

미술작품의 범위를 조형예술물과 '미술작품으로 인정할 만한' 공공조형물로 규정

○ 기금출연 비용, 절차 및 방법 규정

- 기금출연 대상 : 민간 건축물

- 기금출연 금액 : 설치 시 비용의 100분의 70으로 함

- 기금출연 절차 : 건축주 기금출연약정서 제출 → 건축주 사용승인 전까지 한국문화예술위원회에 기금출연 → 한국문화예술위원회 출연일로부터 10일 이내에 시도 지사와 건축주에게 기금출연확인서 교부

○ 미술작품 설치 관리감독 업무를 광역지자체 단위로 일원화

담합을 막기 위해 기초·광역 자치단체로 분산되어 있던 관리주체를 시도 단위로 일원화

○ 미술작품심의위원회 구성 및 심의기준 보강

미술작품심의위원회 구성시 미술, 건축, 환경, 공간디자인, 도시계획 등 전문가가 3분의 2 이상 의무적으로 포함하도록 함

미술작품 심의기준에 가격, 예술성, 건축 및 환경과의 조화 외에 별도로 '미술작품에 대한 접근성'을 추가함

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

○ 지자체 설치 확인 및 사후관리 강화

시도지사가 사용승인에 앞서 작품이 '심의 결과에 따라 제대로 설치되었는지 확인'하도록 함

시도지사가 '미술작품관리대장'을 작성하여 관리하도록 함

○ 국가 및 지자체의 의무강화 및 서민 부담 경감

건축물 미술작품 제도는 민간건축주에 대한 규제완화 차원에서 요율이 인하되었음에도 불구하고 국가 및 지자체에도 동일하게 적용되는 문제가 있었음. 따라서 국가 및 지자체에 대한 요율을 현행 0.7%에서 100분의 1로 상향조정함

임대주택법상의 공공건설임대주택은 임대비 상승의 요인이 되는 미술작품 설치 의무를 면제함으로써 서민의 부담을 경감하였음

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

우리나라 공공 미술의 과제

우리나라의 공공미술은 시행착오를 통해 공공미술의 다양한 가치를 발견해 나가는 과정에 있음. 이 과정에서 중요한 계기를 제공한 네 개의 사건.

- 성남시 환경조형물 실태조사 (김태현, 마인황, 1998)
- 포스코 사옥에 세워진 프랭크 스텔라의 “아마벨”(1997)
- 청계천에 세워진 클래스 올덴버그의 “스프링”
- 명륜동 프로젝트(2005)와 아트인시티(2006-07) 사업

1) 성남시 환경조형물 실태조사

- 성남시에 거주하는 미술가와 몇몇 뜻 있는 문인들이 자비로 성남시에 조성된 환경조형물 전수조사 실시.(분당 신도시가 건설됨에 따라 짧은 기간 동안 건축물 미술장식품이 대량으로 설치)
- 조사 결과 미술계에 알려지지 않은 한 작가에 의해 독식되었고, 작품수준 역시 낮음.
- 문화연대는 이 결과를 토대로 건축물 미술장식품을 사회적 이슈화 하는 심포지엄으로 개최, 공중파 보도가 이어짐.
- 국회 문화관광위원회 의원들이 건축물 미술장식제도에 대한 개정 법안 입법화 함.
- 아직 개정은 이루어지지 않았으나, 성남시 환경조형물실태조사는 그간 예술가를 지원하기 위한 진흥정책으로만 인식되고 있던 제도를 시민의 문화권을 실현하기 위한 제도로 인식하게 하는 계기 제공.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 포스코 사옥에 세워진 프랭크 스텔라의 “아마벨”

- 포스코는 1997년 테헤란로에 있는 사옥 앞에 17억 원을 들여 프랭크 스텔라의 “아마벨”을 설치.
- 이 작품에 대한 미술계의 초기 반응은 그리 나쁘지 않았음. 세계적인 거장의 작품일 뿐 아니라 작품이 철거기업인 포스코의 성격을 잘 반영하고 있었기 때문.
- 문제는 시민의 반응이었음. 거리를 이용하는 시민들은 작품에 대한 거부감을 드러냈고, 결국 이 작품을 철거논란이 일다가 옆으로 옮겨진 뒤 주변에 나무를 심어 가려 놓은 상태임.
- 이 사건은 예술가에게 허용된 표현의 자유도 공공 공간에서는 시민의 미감과 정서를 고려해야 한다는 점을 일깨우는 계기가 됨.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 포스코 사옥에 세워진 프랭크 스텔라의 “아마벨”



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 포스코 사옥에 세워진 프랭크 스텔라의 “아마벨”



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

2) 포스코 사옥에 세워진
프랭크 스텔라의 “아마벨”



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 청계천에 세워진 클래스 올덴버그의 “스프링”

- 청계천 복원 사업은 시민단체인 문화연대가 제안한 사업으로, 이 사업이 제기될 당시만 해도 실제로 실현될 것이라 예상하는 사람은 별로 없었음.
- 하지만 청계천 복원 사업은 이 사업의 정치적 효과에 주목한 서울시장에 의해 일사천리로 추진되었고, 많은 논란과 아쉬움을 남기며 일반인에게 공개됨.
- 청계천 복원 사업과 관련한 여러 논란 중 하나는 클래스 올덴버그의 “스프링”인데, 아티스트피 6억, 제작비 약 34억 원이 소요된 이 작품은 작가의 선정 기준이 비민주적이고, 작품이 청계천의 역사적, 공간적 맥락을 고려하지 않았다는 비난을 받음.
- “스프링”은 높이 20m, 무게 9톤의 뾰족하게 솟은 원뿔형태로 붉은 색과 푸른색이 교차하는 나선형 무늬가 외부를 감싸고 있어 다슬기를 연상케 함.
- 작품 재료로는 스테인레스 스틸, 알루미늄, 섬유 강화 플라스틱 등이 사용.
- 이 사건은 공공 미술이 작품이 세워질 장소의 특수성과 맥락을 반영해야 한다는 점을 일깨워 주는 계기가 됨.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 청계천에 세워진 클래스 올덴버그의 “스프링”



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

3) 청계천에 세워진 클래스 올덴버그의 “스프링”



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

**3) 청계천에 세워진
클래스 올덴버그의 “스프링”**



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

4) 명륜동 프로젝트(2005)와 아트인시티(2006-07) 사업

- 국내에 새로운 장르의 공공미술이 시도된 것은 2005년 서울문화재단의 지원으로 이루어진 “명륜동 프로젝트”와 공공미술추진위원회의 “아트인 시티 2006”임.
- 두 사업은 모두 저소득층 동네나 외국인 노동자, 장애인 등 취약계층의 삶과 그들의 공간을 바꾸기 위해 미술의 역할을 고민했다는 것이 공통점임.
- 이 프로젝트에 참여한 미술가들은 소외 계층 속으로 들어가 그들과 호흡 하면서 지역사회의 문제를 공유하고 이를 해결할 수 있는 다양한 시도를 함.
- 모든 프로젝트가 성공적이었다고 할 수는 없으나 이들은 물리적인 환경 개선에 머물렀던 공공미술을 공동체예술로 전환시키는 계기를 마련함.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

*명륜동 프로젝트



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

*명륜동 프로젝트



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

5) 우리나라 공공 미술의 과제

- 우리나라 공공 미술의 역사가 비록 서구에 비해 짧고, 많은 시행착오와 어려움을 겪고 있으나 거시적으로는 서구의 공공 미술이 거쳐온 방향과 크게 벗어나지 않는다는 것을 잘 보여 주고 있음. 그것은 예술의 사회적 효과를 확대하는 방향임.
- 공공미술은 시민의 문화권 실현에 봉사하는 영역으로서, 시민의 미감과 정서를 중시해야 하고, 예술이 개입하는 장소의 특수성과 맥락을 고려해야 하며, 시민의 참여와 표현을 독려해야 하고 지역사회가 당면한 문제를 함께 고민하는 공동체 예술이 되어야 한다는 것임.
- 공공 미술의 가장 큰 비중을 차지하는 건축물 미술 장식 제도는 시행과정의 담합과 비리로 인해 자신의 소임마저 이행할 수 없는 작품이 만들어지고 있음.
- 공공 미술을 공동체 예술로 이해하는 예술가들은 '러브하우스'식의 공간 개조를 바라는 지역 주민의 요구 앞에 한계를 절감하며 지역 주민이 예술을 이해 못한다는 탄식을 터뜨리기도 함. 이러한 상황은 어쩌면 예술만으로 해결할 수 없는 것인지도 모름.
- 공공미술이란 고고한 예술의 영역에서 지난한 삶의 현장 속으로 들어가기로 주저하지 않는 예술가들이 답을 찾아가는 과정이며, 비록 그 결과가 작은 것이라 하더라도 예술이 삶을 변화시킬 수 있다는 것을 믿는 이들의 여정이기 때문임.

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

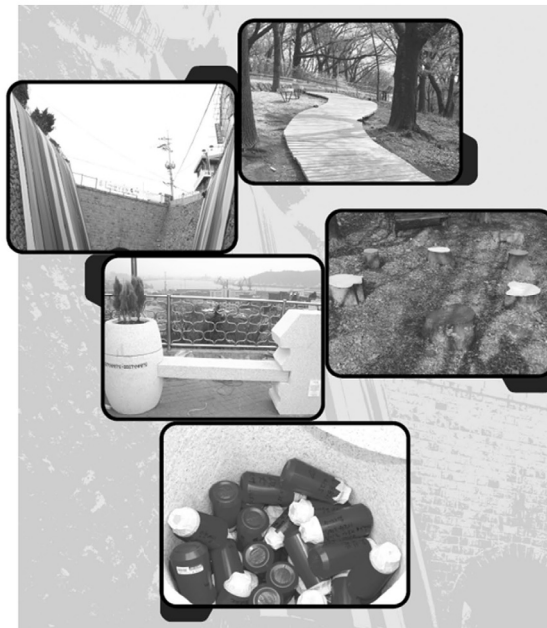
공공미술프로젝트 사례

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

홍예문프로젝트, 2006-07

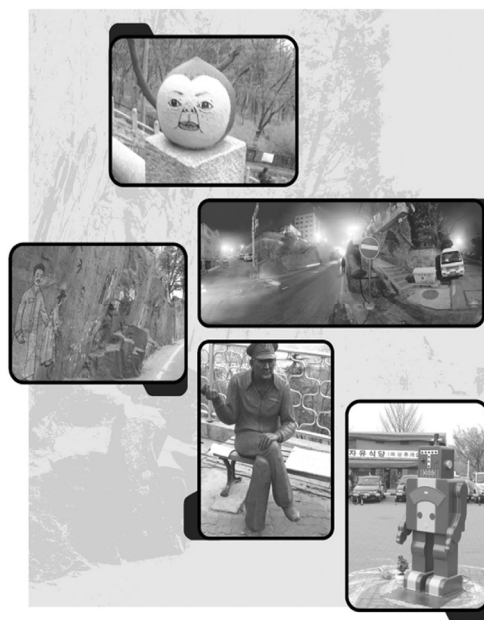
워크숍
지역문화연구
문화예술교육
설치전시
만국공원축제

무지개 빛 프로젝트
지구입양프로젝트
홍예문의 재발견



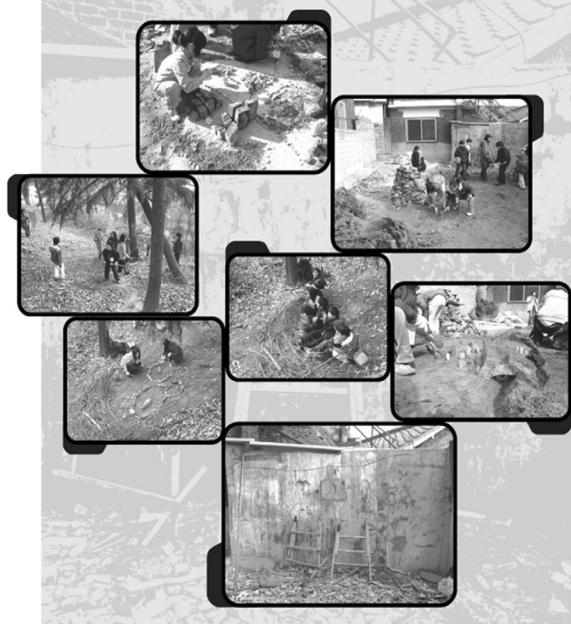
공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

홍예문프로젝트, 2006-07



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

홍예문프로젝트, 2006-07



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

도시유목 2 : Discovery, 2006-07

공간탐사, 기록스케치, 주민인터뷰, 퍼포먼스 | 도시유목, 공간미학, 예술적 개입



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

자연과 예술이 순환하는 풍경, 소래 폐염전, 2008

랜드드로잉, 칠면초프로
젝트, 예술과 함께하는 랜
드아트 체험

--
자연과 예술, 순환, 대지
예술, 예술적 개입, 생태
공원



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

골목에 뿌려진 씨앗이야기, 2008

지역생활정보센터 구성, 환경개선을 위한 공동체 미술
마을 카페 조성, 커뮤니티 프로그램
창조적 노동, 공유공간, 집수리 미술, 생태마을
대안적 도시공동체, 커뮤니티 아트



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

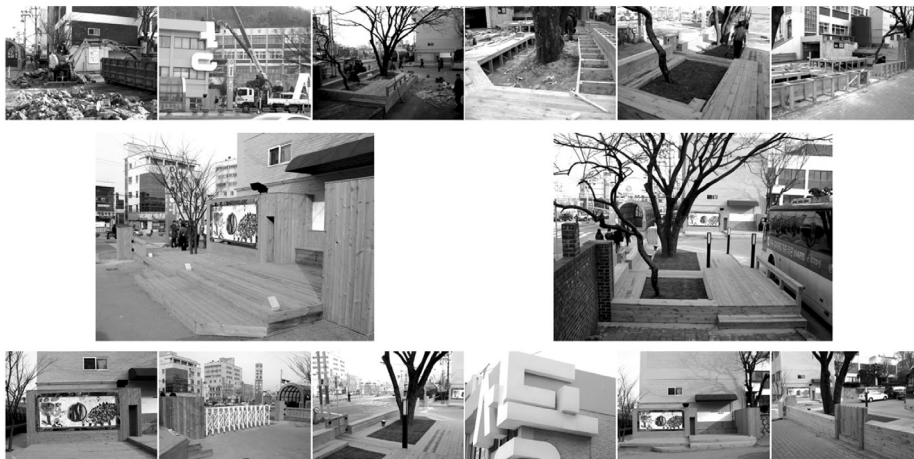


공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

교문만들기-성동학교



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

교문만들기-부평북초등학교



공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

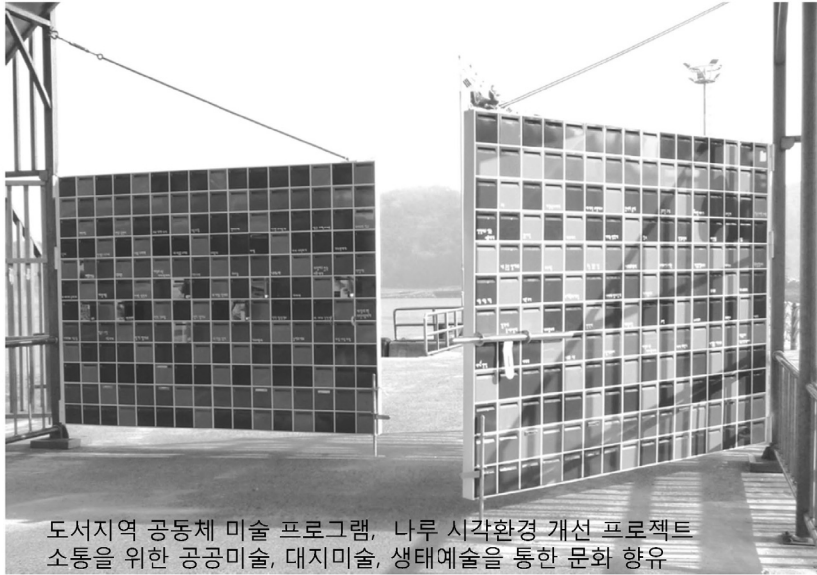
섬-장봉1리 문화예술마을만들기 프로젝트



워크숍, 주민참여 프로그램
페인팅 벽화, 타일벽화
헤림원 프로그램, 솟대제작
벤치제작, 선착장 벽화
마을지도

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술

덕적도_섬 things-섬, 그곳에 있는 것들(2009, 공공미술놀이터)



도서지역 공동체 미술 프로그램, 나루 시각환경 개선 프로젝트
소통을 위한 공공미술, 대지미술, 생태예술을 통한 문화 향유

공공의, 공공에 의한, 공공을 위한 미술



디지털시대의 예술: 예술과 기술의 만남

유 현 정

(이화여자대학교)

디지털시대의 예술: 예술과 기술의 만남

I. 시대적 분류

기계시대

전자매체시대

디지털매체시대

1. 기계 시대

사진기 1830

산업혁명18C중-기계와 조형적 표현

영사기 1895

보는 주체와 객체(주관적 의식을 가진
자신과 렌즈 안의 객관적 실체)

에펠탑 1899

기계의 조형물화

2.전자 매체 시대

TV / 비디오 1920-30/1965

비물질화

전자적 매체의 인간화

3.디지털 매체 시대

컴퓨터 1960말-70초

Interactivity-기계와 인간의
상호 커뮤니케이션 작용

가상공간-인간지각능력의 확장

II. 각 시대별 예술의 형태

입체주의, 미래주의

비디오 아트

인터랙티브 아트

1. 입체주의와 미래주의

1.1 입체주의

- a. 새로운 과학적 사실의 발견
- b. 일루전(illusion)의 미학을 타파하고 현실의 물체를 순수한 조형적 대상으로 파악
- c. 보이는 대로가 아닌 아는 대로
- d. 원근법의 붕괴 - 복수 시점

1. 입체주의와 미래주의

1.2 미래주의

- a. "달리는 자동차가 사모트라케의 니케보다 더 아름답다"
- b. 자연대신 기계문명의 속도감, 역동성, 도시 생활의 분주함 찬양
- c. 단시점/복수시간

2. 비디오아트

2.1 비디오아트 기원

- a. SONY B/W open real potable VTR & 소형 Camera(1965)
- b. 백남준 구입 → Cafe GOGO

2. 비디오아트

2.2 비디오아트 개념

- VT is not TV
- ANTI TV / Alternative TV

2. 비디오아트

2.3 형태에 따른 분류

- Video Installation
- Video Performance
- Video Sculpture
- Single Channel Video

2. 비디오아트

2.3 내용에 따른 분류

a. 미학적 비디오

매체의 양식적, 미학적 특성
→ 매체의 속성을 개념화, 조형화

예) 비디오퍼포먼스, 설치, 조각, 비디오그래피

b. 정치적 비디오

소통과 상호성
→ 내용적으로 접근하는 커뮤니티, 페미니즘비디오

예) 다큐멘터리, 내러티브 비디오

3. 인터랙티브 아트

3.1 인터랙티브 아트 의미

a. 인터랙티비티(interactivity) 사전적 의미:

서로 작용하고 영향을 끼치는 행위

b. 인터랙티브 아트 의미:

매체를 통하여 관람자의 참여를 유도하고
관람자의 행위를 통하여 과정과 변화를
담아내는 미술

3. 인터랙티브 아트

3.2 인터랙티브 아트 작품의 특징

- 해석의 주관성이 작품의 주제
- 다양한 경험을 통한 개인의 정체성
- 예술가의 표현력이 곧 관람자의 탐험

3. 인터랙티브 아트

3.3 인터랙티브 아트 작품의 형태

- 완결된 오브제 >>>> 과정, 상황, 정보의 형태

3. 인터랙티브 아트

3.4 인터랙티브 아트의 관람자 참여 방식

- 조작
- 출현
- 움직임

3. 인터랙티브 아트

3.5 인터랙티브 아트에서 예술가의 역할

- 기획자
- 매개자
- 프로그래머

3. 인터랙티브 아트

3.6 인터랙티브 아트에서 관람자의 역할

- 새로운 형태를 낳는 행위자
- 제작자/ 사용자/ 협력자

>>> 창조적 행위의 대중화

3. 인터랙티브 아트

3.7 인터랙티브 아트 출현으로 인한 쟁점

- 미술작품에 대한 새로운 인식과 표현의 가능성제기
- 작품-예술가-관람자 위상과 기능의 미학적 정의 제기

3. 인터랙티브 아트

3.8 인터랙티브 아트의 확장

- a. 참여에서 상호작용으로
- b. 오브제에서 환경으로
- c. 놀이의 개념으로

3. 인터랙티브 아트

3.9 인터랙티브 아트 작품분류

- Interactive Installation
- Web Art
- Mobile Art

훈민정음 속에 담겨 있는 아름다움

이 용 제

(계원예술대학교)

훈민정음 속에 담겨 있는 아름다움

훈민정음은
세종임금님께서 만드신
우리말을 표기하는 글자다.

한국말과 한글...

아름다움은 무엇인가.

하나.

동양과 서양을 막론하고

아름답다는

각 문화의 가치관을 바탕으로 하고

선하다-착하다-라는 말과

같거나 유사한 의미였다.

곧,

아름답다는 공리적 성격을 근본에 두고 있으며

동양과 서양이 시간과 공간을 초월하여 느끼는

공통감이다.

둘.

윤리적 아름다움이 발현된 것이 덕이며

덕은 자기의 역할에 충실한 상태

곧 가장 자기다울 때를 말한다.

인간의 덕은 품성의 윤리성이고

사물의 덕은 기능의 탁월성이다.

셋.

참된 예술품은
참된 이치에 따라 제작된 산물이며

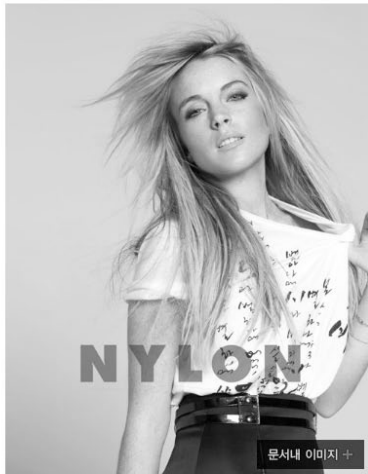
참된 이치란
자연과 기술,
이론과 실제,
지식과 기술,
경험과 학문이
어느 한 쪽에 치우침 없는 상태이다.

보편적인 아름다움과 특수한 아름다움.

인류가 공통적으로 느끼는 아름다움.
개인마다 선호하는 아름다움.

한글로 디자인된 물건을 가지고 계신가요.







한글은 아름답다고 하는데
왜 한글디자인 티셔츠는 공짜일까.

-
-
-

그래도 한글은 아름답다.

한글은 아름답다.

글자로서 정교하여 과학적인 한글이 아름답다.

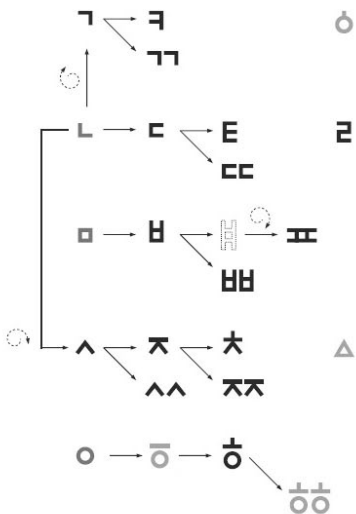
한글을 만든 사람의 정신이 아름답다.

한글을 만든 사람의 마음이 아름답다.

한글을 만든 사람의 태도가 아름답다.

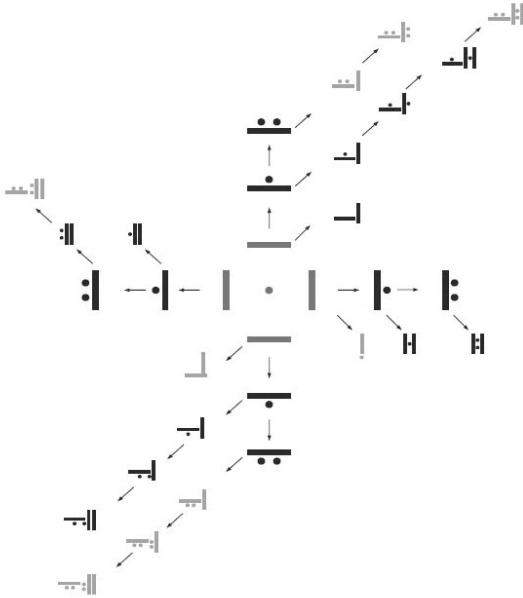
한글에는 기하학적인 아름다움이 있다.

글자로서 정교하여 과학적인 한글이 아름답다.

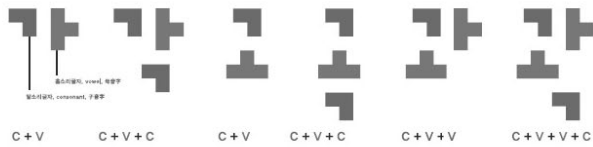


이제자 異體字 ㄱ ㄴ ㄷ ㄹ ㅁ ㅂ ㅅ ㅈ ㅊ ㅌ ㅍ ㅑ ㅓ ㅕ ㅗ ㅛ ㅜ ㅠ

글자로서 정교하여 과학적인 한글이 아름답다.



글자로서 정교하여 과학적인 한글이 아름답다.



한글을 만든 사람의 정신이 아름답다.

자주정신-나와 나의 문화

애민정신

실용정신

한글을 만든 사람의 마음이 아름답다.

애민정신의 발현이 가능했던 이유...

임금이 백성을 위하는 마음

높은 곳에서 낮은 곳을 살피는 마음 타인을 배려하는 마음...

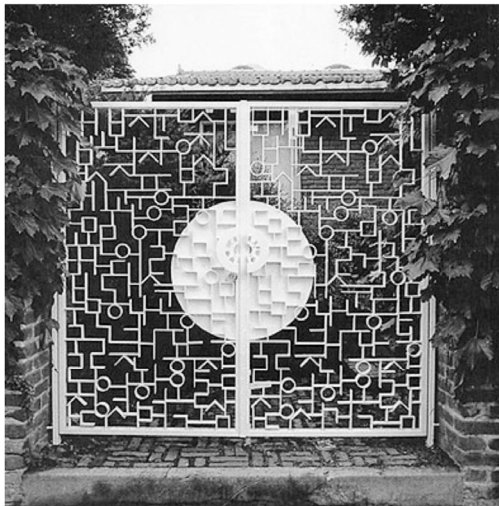
인정

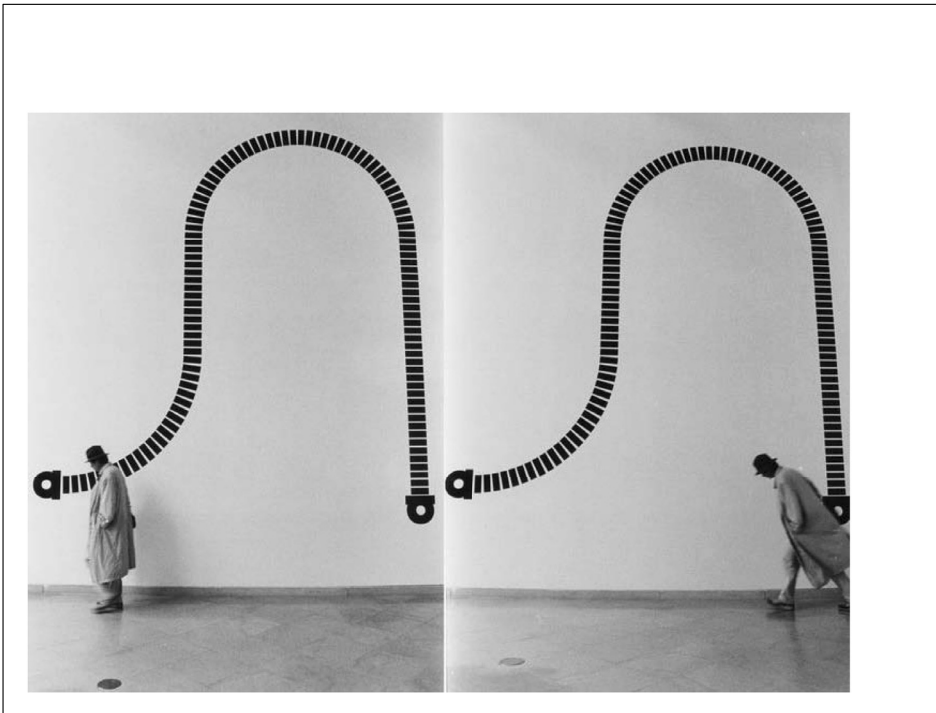
한글을 만든 사람의 태도가 아름답다.

중국을 비롯한 주변 국가의 음운학과 문자를 관찰하고
우리말을 분석하여 만든...

태도

한글에는 기하학적인 아름다움이 있다.





왜 우리는 한글의 아름다움을 말하는가.

인간이 아름다움을 통해서 얻고자 하는 것은

궁극적으로 행복이다.

아름다움을 느끼면서 우리는 행복해 질 수 있다.

눈에 보이는 아름다도 있고,

눈에 보이지 않지만 이미 우리가 알고 있는 아름다움도 있다.

나의 삶.

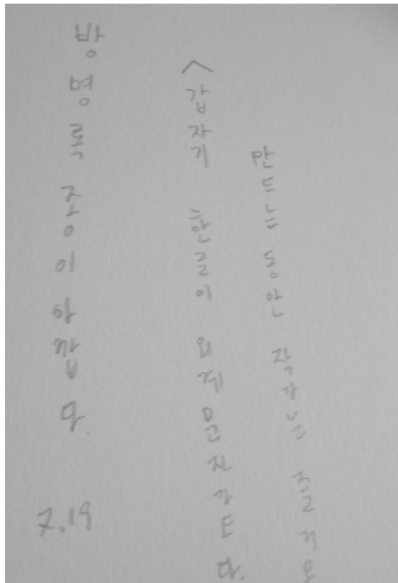
이천삼년.

예술의 실천적 지혜로서의 디자인과 디자인의 공공성-동양예술학회

편집디자인 수업 결과물-common.공공-상명대학교

개인전 -한글.타이포그라피.책-갤러리팩토리

이천삼년. 개인전 방명록.



습관...

필요한 일을 하고 있는가.

무엇을 가지고 해야 하는가.

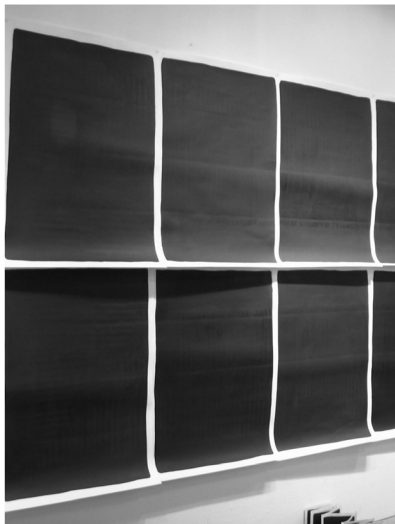
내가 또 불필요한 소비를 하고 있는가.

삶에 대한 반성

무엇인가를 소비할 수밖에 없는 인간의 삶
그 연장선에 서있는 나.
나는 창작에 대한 욕구를 버리지 못하면서
지구를 지나치게 소비하고 있다는 강박관념 때문에 나의 일을 제한한다.
...
모든 색과 모든 형태 그리고 정신은 결국 미지의 하나로 커결되고,
때가 되어 물질의 생명이 다하고 의미가 사라지면 내 존재 역시 끝날 것이다.
그날이 올 때까지 지구를 아끼고 조금씩만 나누어 쓰자.

이천오년...

연작. 하나-반성



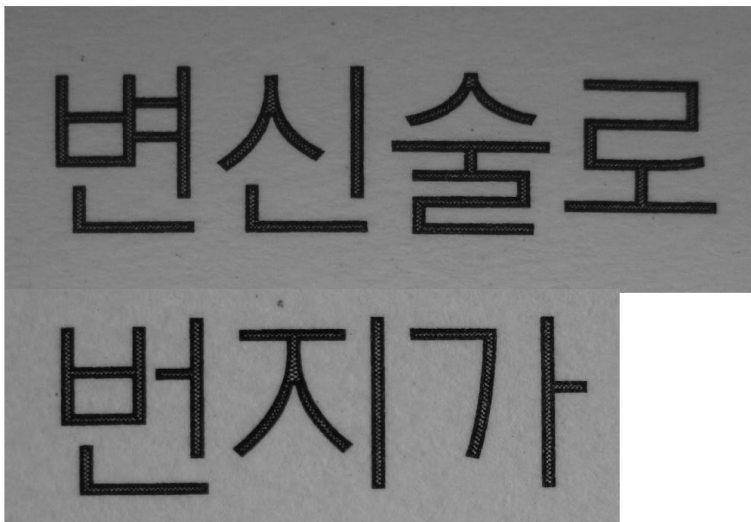
이천칠년...

연작. 돌-아끼는 작업...아끼는 글자



이천칠년...

연작. 돌-아끼는 작업...아끼는 글자



이천칠년...

연작. 셋-재활용...한글 화분



코카콜라에서 아이폰까지 우리 시대 디자인 아이콘

강 현 주

(인하대학교)

코카콜라에서 아이폰까지 우리 시대 디자인 아이콘

◆ 목 차 ◆

1. 디자인의 개념
2. 디자인의 생산 · 유통 · 소비모델
3. 디자인 특성의 역사적 변천

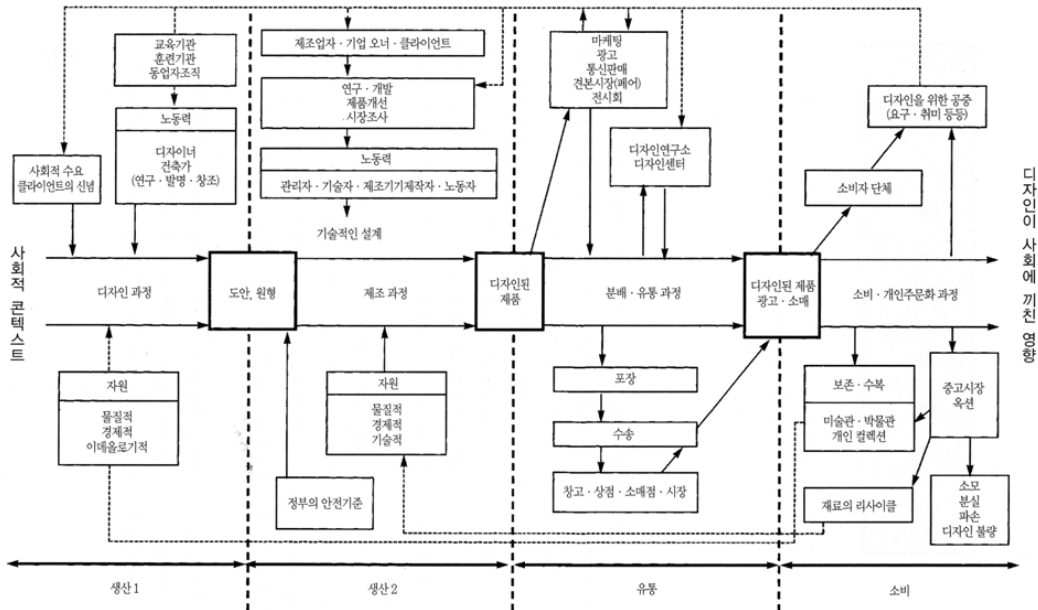
1. 디자인의 개념⁹⁾

*디자인이란 디자인을 만드는 디자인을 디자인하는 것이다.
Design is to design a Design to produce a Design.*

디자인은 디자인된 상품이나 서비스(designed object & service)의 컨셉과 아이디어(concept & idea)를 디자인하는 과정과 행위(designing)를 의미한다.

9) 존 헤스켓, 『로고와 이쑤시개』, 세미콜론, 2005.

2. 디자인의 생산 · 유통 · 소비모델¹⁰⁾

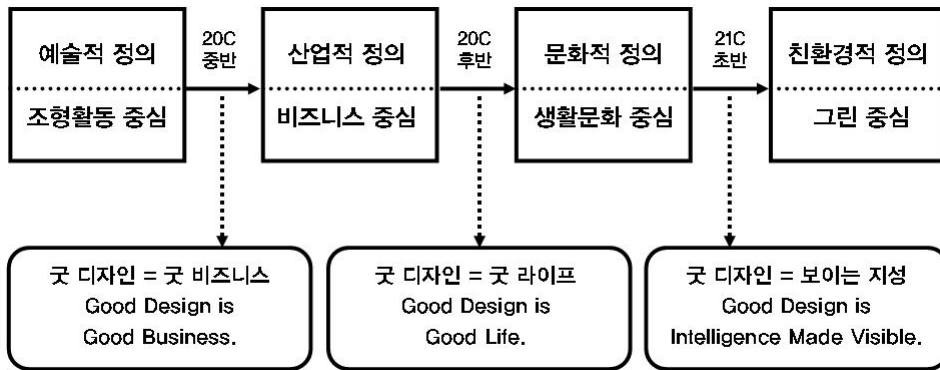


3. 디자인 특성의 역사적 변천

개인이나 사회공동체, 기업, 국가, 그리고 더 나아가 인류 전체가 공유해야 할 가치들을 만들어내는 것이 문화라면 디자인은 이러한 문화적 가치들을 사람들의 일상적인 삶과 생활환경 속에서 구체적으로 드러내고 실현해냄. 현대 사회에서 디자인은 일상문화의 기본으로 모든 문화적 현상 속에 존재한다고 할 수 있음.

디자인의 특성과 가치는 시대적 환경과 사회적 요구에 따라 변화해옴. 산업 중심에서 일상의 삶과 문화에 대한 이해를 바탕으로 한 창조적·지적 지식으로 디자인의 핵심가치 이동. 예술적 정의, 산업적 정의를 거쳐 현대 사회의 시대적 환경은 디자인의 문화적 정의와 친환경적 정의를 중시하는 경향을 보이고 있으나 각각의 정의는 시기별로 강조점이 변화되어 온 것일 뿐 상호 중첩되어 공존하고 있음.

10) 존 A. 워커, 『디자인의 역사』, 까치, 1995.



[그림 1] 디자인 개념의 역사적 변천

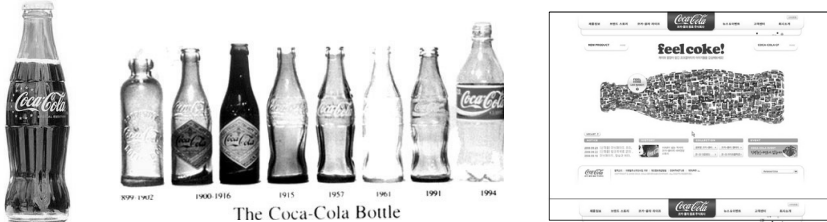
4. 20세기 디자인의 주요 사례

디자인의 경제적 효과는 기업전략과 밀접한 관계가 있기 때문에 그 자체를 측정하기 어려움.

따라서 기업 차원에서 디자인을 적극적으로 도입하여 성공한 사례를 통해 유추해야 함.


어떤 기업이 특정 시기에 특정 전략, 특정 디자인, 특정 제품으로 큰 성공을 거두었더라도 기업환경은 늘 변하는 것으로 이러한 변화에 적극적으로 대처하지 못하면 새로운 기업과 제품이 부상하게 됨. 20세기 디자인의 주요 사례는 다음과 같음.

생산기술중심 성공 사례	마케팅중심 성공 사례	디자인중심 성공 사례
포드	코카콜라	애플
GM	더바디숍	노키아
IBM	스와치	도요타
SONY	베네통	스타벅스

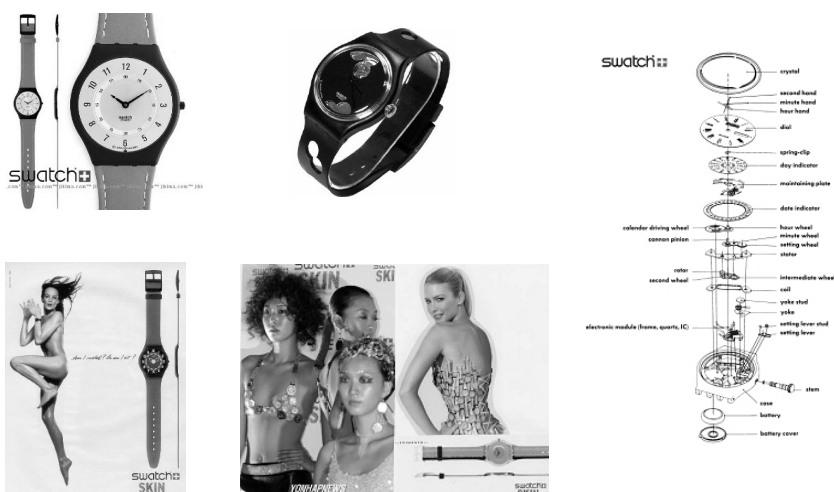
사례 1	레이몬드 로위와 코카콜라의 브랜드 디자인	
	1933년	아이덴티티 / 브랜드
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 1929년 월 스트리트에 몰아친 주가 대폭락 사태 속에서 간신히 살아남은 미국 기업들은 전례 없는 경쟁 국면에 휘말렸고 생존을 위해 판매고를 높이고 그만큼 제품 디자인에 비중을 두게 됨. - 1930년대 제품의 생산과 판매에서 디자인이 매우 중요한 요소로 인식되면서 각 기업들은 디자이너를 발굴, 활용하는 일의 중요성에 눈을 뜨기 시작함. 미국 디자이너 1세대들은 자신들이 “바늘부터 기관차까지 모든 것을 디자인할 수 있다”고 생각했고, 그 대표주자가 레이몬드 로위(Raymond Loewy)였음. - 레이몬드 로위는 유선형 디자인(Stream Line)의 창시자이자 보급자로 각종 산업제품을 디자인했으며, 그중 대표적인 것이 1933년에 그가 다시 디자인한 코카콜라 병과 BI 디자인임. 	
사진 자료	 <p>The Coca-Cola Bottle</p>	

사례 2	나이키의 브랜드 디자인과 스포츠 마케팅	
	1971	아이덴티티 / 브랜드
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 1957년 오리건주립대에서 중거리 육상선수 필 나이트(Phil Knight)와 육상코치 빌 바우어만(Bill Bowerman)가 만남. 필의 비즈니스 통찰력과 빌의 혁신적 디자인 만남이 나이키의 출발. 이들의 관심사는 단 한 가지, ‘운동화’였고, ‘기록 향상을 위해 운동화 산업의 질을 높여야 한다’는 것이 사업 명제였음. - 1964년 일본 스포츠 브랜드 아식스의 전신인 Onisuka Tiger Company와의 제휴로부터 나이키의 본격적인 스포츠화 사업 	


	<p>시작. 1964년 두 사람은 1,000달러의 자본금으로 나이키의 전신인 블루리본 스포츠사를 설립. 처음에는 일본의 스포츠화를 수입, 판매하는 것으로 사업을 시작했으나 코치 시절 선수들의 운동화를 자신이 직접 만들어 줄 정도로 운동화 디자인에 일가견을 갖고 있던 바우어만에 의해 점차 자신들만의 독자적인 디자인들을 주문 생산하기 시작.</p> <ul style="list-style-type: none"> - 나이키는 1970년대 ‘조깅 붐’으로 호기를 잡았고, 1974년부터 조직적으로 육상선수들을 지원. 그 후 1978년에 ‘코트의 악동’ 원조인 존 매켄로(John McEnroe)와 스폰서 계약을 하였고, 1979년에 스포츠용품 업계 1위에 등극하게 됨. 당시 미국 육상의 모든 기록 보유자들이 나이키를 신었다는 기록이 있음. 그러나 1984년 사업영역 확장에 따라 신발에 대한 전문성을 상실하였고, 시들어 버린 조깅 붐으로 판매고가 하락하였으며, 설상가상으로 ‘에어로빅 붐’에 의한 리복의 선전은 나이키에 치명타로 작용. - 1973년 오일 쇼크로 원가를 맞출 수 없어 공급원을 대만과 한국으로 옮겨 아웃소싱을 통한 제품 생산 전략을 수립함. 1980년대 초 마이클 조던을 통한 스포츠 마케팅과 1998년 ‘Just do it’ 캠페인으로 부활한 후 나이키는 ‘스포츠화’ 회사에서 ‘스포츠’ 회사로 변신하게 됨.
<p>사진 자료</p>	

사례 3	자연주의 화장품, 더바디숍	
	1976년	친환경 이슈
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 아니타 로딕은 남편과 함께 아르헨티나부터 아프리카 남단까지 여행을 다님. 세계 여성의 미용습관과 효과를 몸소 체험하고, 자연의 풀과 열매로 상처를 치료하고 피부를 가꾸는 그곳 원주민들에 힌트를 얻어 천연성분의 화장품을 구상하게 됨. 아니타 로딕은 자연주의적 커뮤니케이션 경영전략을 바탕으로 반전, 환경, 여성해방 등 시대를 관통하는 주요 이슈에 적극적으로 반응하며 실천하는 운동가 이미지의 CEO임. - 미국시장에서 저가 모방 화장품의 공세로 1990년대 후반에 어려움에 처하기도 했으나 지속적인 사회활동으로 광고를 하지 않는 화장품 브랜드로서 천연화장품 브랜드 시장에서 확실한 이미지와 판매율을 고수하고 있음. 	
사진 자료		

사례 4	스와치의 플라스틱 패션 시계	
	1983	제품 디자인 / 패션
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 스위스 시계는 정확도와 고가 브랜드로 1960년대까지 대단한 명성을 떨쳐옴. 하지만 1970년 후반에 시간이 정확하면서도 가격이 저렴한 미국의 타이맥스 시계와 일본과 홍콩의 전자식 쿼츠 시계가 등장, 스위스 시계의 시장점유율이 43%에서 15%로 떨어지고 시계산업 종사자도 9만 명에서 4만 명으로 줄어 스위스 시계산업은 몰락하기 직전의 위기를 맞음. - 위기를 극복하고자 스위스의 유력 시계 제조업체들은 컨소시엄을 구성. 이 컨소시엄의 중심 업체인 ASUAG와 SSIH 는 합병하여 ASUAG-SSIH 그룹이 되었고 하이엑 엔지니어링의 대 	


	<p>표였던 니콜라스 하이엑이 합류하면서 SMH 그룹으로 다시 태어남. SMH 그룹은 하이엑의 주도하에 스와치 브랜드를 개발, 급성장 하였고, 이 회사는 1998년에 스와치 그룹으로 회사명을 아예 바꿈.</p> <p>- 스와치는 시계 디자인에 라이프스타일을 충분히 반영하여 시계에 시간을 담는 대신 시간에 따라 변하는 인간의 감성과 문화를 담음. 스와치는 첨단 유행을 강조하는 패션 아이템으로 자신의 시계 컨셉을 설정함.</p>
사진 자료	 <p>The collage includes three Swatch watches: a black strap watch with a white face, a black strap watch with a black face, and a black strap watch with a black face. Below the watches are three images: a woman in a swimsuit, a woman in a bikini, and a woman in a dress. To the right is a detailed mechanical diagram of a watch movement with various components labeled.</p>




사례 5	베네통의 사회적 이슈를 담은 광고	
	1984	광고 캠페인
배경	<p>- 1955년에 루치아노가 자신의 아코디언과 동생 카를로의 자전거를 팔아 편물기계를 마련하면서 시작된 베네통사는 1960년대 초반 선염가공공정으로 스웨터를 생산하면서 원재료의 확보와 재고의 부담, 소비자의 욕구에 빠르게 대응하는데 어려움이 생기게 됨. 1980년대 중반 취약한 생산라인, 커뮤니케이션 전략의 혼선, 잘못된 시장조사에 근거한 시장전략, 가맹점의 고객확보 부진 등 모든 것이 엉망인 상황이었음.</p>	

	<ul style="list-style-type: none"> - 현재 컴퓨터화 된 물류보관창고를 보유하고 있는 베네통사는 세계 최대 양모구입회사로 현재 전 세계 7,000여 매장을 운영하는 세계적 기업으로 성장했는데 이러한 성공은 1984년에 패션 사진작가 올리비에르 토스카니를 광고업무 책임자로 발탁 하면서 확실한 도약의 발판을 마련했기 때문이다. - 후염색 기법이라는 새로운 제조 공법 도입으로 선명한 색상의 스웨터, 자유로운 해방구 같은 분위기의 매장 디자인, 혁신적인 물류시스템 또한 성공의 원인이기도 했으나 무엇보다 베네통사가 세계적으로 주목받게 된 계기는 바로 유명한 토스카니의 베네통 광고 캠페인 때문이다.
사진 자료	


사례 6	스타벅스의 디자인마케팅	
	1987	디자인경영
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 이탈리아 까페의 미국형 모델이라고 일컬어지는 스타벅스는 "미국에서 이태리의 커피 문화를 재현할 수만 있다면 미국인들도 정서적인 공감대를 형성할 것이라고 생각한다. 그러면 스타벅스는 단지 커피 원두를 파는 스토어가 아닌 굉장한 경험을 맛볼 수 있는 장소가 될 수 있을 것이다."라는 하워드 쉘츠의 판단에 의해 시작됨. 본래 1971년 시애틀에서 탄생했으나 하워드 쉘츠 회장이 1987년에 현재와 같은 스타벅스 스타일을 만들어 냄. - 현재 미국, 캐나다, 일본, 필리핀, 싱가포르, 태국, 영국, 대만, 중국, 뉴질랜드, 쿠웨이트 등의 국가에서 공항, 서점, 캠퍼스, 병원 등에 라이선스 전문점을 운영하고 있으며 30여 개국 총 6,000여개의 점포를 운영 중임. 국내 테이크아웃형 커피전문점의 시발점이기도 했던 스타벅스는 고객들에게 좋은 커피 맛을 선사하려는 노력과 함께 독특한 서비스와 경험을 프로모션하여 긍정적인 브랜드 이미지를 심어줌으로써 성공한 감성마케팅 사례임. 	

<p>사진 자료</p>	
------------------	--

<p>사례 7</p>	<p>스마트폰 등장 전 세계 1위 휴대폰 회사, 노키아</p>	
	<p>1997</p>	<p>제품 디자인</p>
<p>배경</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 노키아는 1865년에 설립된 회사지만 1990년대 초반, 휴대전화 부문에서 확고한 입지를 다진 에릭슨이나 모토로라에 비해 그 입지가 아주 약한 브랜드였음. 기술력과 디자인 역량을 바탕으로 1997년 이동통신기기 분야 세계 1위를 탈환 후 아이폰 등 스마트폰 등장 전까지 휴대폰 시장 1위를 고수함. - 노키아의 성공비결은 기술과 디자인으로 요약할 수 있음. 휴대전화는 사업가의 신분 상징이 아니라 누구나 사용할 수 있는 소비상품이라는 사실을 경쟁사들보다 일찍 깨닫고 시장의 욕구, 고객의 욕구가 결정적인 시대를 반영하여 라이프스타일 문제를 집중 고민함. - 노키아는 바(bar) 타입의 외형, V자형 자판배치 등 작고 단순한 노키아만의 디자인을 일관되게 유지함. 또한 후가공이 뛰어나 단순한 디자인으로 고객에게 만족과 신뢰를 제공함. 	
<p>사진 자료</p>	 <p>Nokia 6300 : Clean Styling, Compact Design</p> <p>At Nokia's annual Capital Market Days taking place in Amsterdam today, Nokia showcased the Nokia 6300, a mid-range model that represents an evolution of the modern monoblock design.</p>	

사례 8	도요타의 하이브리드 자동차, 프로우스	
	1997	자동차
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 도요타 자동차는 1992년 경기의 거품이 빠지면서 내리막을 걷게 되고 일본 경제의 장기침체 속에서 일본식 경영의 대표적 기업으로 비판받으며 고전을 면치 못하는 위기에 직면하게 됨. 당시 차량 옵션을 높이다 보니 상위 차종보다 비싸게 되는 기현상이 발생하게 됨. 도요타는 ‘기본으로 돌아가라’고 외치면서 기능중심의 저렴한 자동차로 재탄생을 해야 하는 위기를 맞게 됨. - 1993년 9월, 21세기 도요타의 자동차가 갖추어야 할 조건을 연구하기 위한 위원회 형식의 프로젝트 ‘G21’를 발족, '현재의 자동차 장점을 모두 유지하면서 자원 및 환경을 배려한 차'가 21세기 자동차의 조건이라 결정함. - 1997년에 세계 최초로 출시한 하이브리드카 ‘프리우스’는 2002년 말까지 13만 여대가 판매되었으며 이는 하이브리드카 시장의 90%를 차지함. 또한 2002년 말 유해 배기가스를 전혀 배출하지 않는 연료전지차를 처음으로 상용화하여 일본 정부와 지자체들에 리스로 판매. - 2003년 9월 발매된 ‘신형 프리우스’는 기존 프리우스의 연비와 주행성을 20% 이상 개선하여 세계 최고 연비효율을 달성. 2007년에는 GM을 제치고 세계 1위 자동차 메이커가 됨. 	
사진 자료	   <p>「Prius」</p>	

사례 9	애플사의 아이맥, 아이팟, 아이폰, 아이패드	
	1998 / 2001 / 2007 / 2010	제품 디자인
배경	<ul style="list-style-type: none"> - 애플의 30년 역사는 성공과 실패, 그리고 재기의 역사임. 과거 매킨토시 컴퓨터는 소수 전문가를 위한 제품으로 기술적으로 뛰어났고 지금 우리가 PC에서 쓰고 있는 중요한 기술 대부분이 1984년에 출시된 매킨토시에서 처음으로 선보인 것들임. 애플컴퓨터가 컴퓨터업계를 주도하게 된 것은 1977년 애플Ⅱ를 출시하면서 부터로 1980년 기업공개 이후 애플컴퓨터는 1982년 컴퓨터업체 최초로 10억 달러 매출을 달성하는 등 초고속 성장. - 키보드 대신 마우스를 이용하는 것, 한 화면에 여러 개의 창을 띄울 수 있는 윈도우, 그래픽 유저 인터페이스 등이 모두 애플의 기술에서 나옴. 하지만 애플은 초기에 이런 기술들을 공개하지 않고 자신들의 하드웨어에서만 쓰기를 고집, 제품이 널리 보급되는 길을 차단했고 그 결과 시장에서 고립됨. - 몇 년 후, 마이크로소프트가 윈도우 버전에서 이런 기술을 채택하여 보급함으로써 일반인들이 널리 사용할 수 있는 제품이 만들어짐. IBM의 개인용 컴퓨터 ‘The PC’ 이후 출판과 그래픽 분야에서 독보적 위치를 차지하던 애플의 시장점유율을 1995년 9.4%에서 1997년 3%까지 떨어뜨림. - 애플의 CEO 스티브 잡스는 디자인을 경영의 핵심요소로 간주하면서 디자이너 조나단 아이브에게 많은 힘을 실어주며 ‘디자인 혁신’을 장려했고, 조나단 아이브는 투명한 플라스틱 케이스를 적용하여 내부가 들여다보이는 독특한 디자인과 다양한 생각을 적용하여 소비자를 사로잡음. - 아이맥(iMac)이라 불리는 속이 흰히 보이는 바다색 케이스에 모니터와 본체가 일체형인 이 가정용 컴퓨터는 출시한 지 단 6주 만에 27만 8천대가 팔려나가는 대성공을 거둠. 특히 아이보리 일색이던 기존 PC에 디자인과 색의 혁명을 가져온 아이맥은 인터넷에 간단히 연결할 수 있어 큰 인기를 끌게 됨. 	

	<ul style="list-style-type: none"> - 21세기 미국의 자존심이 된 아이팟(iPod)은 음악듣기 자체를 새로운 방식으로 디자인하고 표준화함. 워크맨처럼 CD나 테이프를 음악듣기를 하는 방식이 더 이상 통하지 않는 애매한 상황에서 i-Tunes 이라는 온라인 사이트와 연계시켜 아이팟은 음악 듣기의 새로운 표준을 만들어 냄. 아이팟은 2005년 4월 천만 개 이상이 판매되며 젊은이들이 좋아하는 선도 브랜드이자, 패션 액세서리로 등극했고 음악을 관리하고 노래를 변환하여 저장하는 프로그램인 아이튠스 서비스라는 부가가치 시장을 창출하며 새로운 커뮤니티를 창조하며 브랜드 가치가 21% 상승, 2007년 100대 브랜드 33위에 오르는 등 디자인 혁신을 통한 새로운 문화아이콘으로 자리매김함. - 2007년 애플사는 아이폰과 애플TV를, 그리고 2010년에는 아이패드를 출시. 2011년 8월 미국 증시 종가에서도 시가총액 1위가 됨. 2012년 현재 애플은 브랜드가치에서 세계 1위 기업임.
사진 자료	

**현대미술은 대중문화를 어떻게 활용했는가?
: 사진술을 통한 전유의 실천과 당대성의 창출**

임 근 준

(미술평론가)

현대미술은 대중문화를 어떻게 활용했는가? : 사진술을 통한 전유의 실천과 당대성의 창출

◆ 목 차 ◆

1. 시대 배경: 문화이론이 현대미술에 미친 영향
2. '그림들 세대'와 '전유'의 방법론
3. 세리 레빈의 경우 - 재촬영
4. 리처드 프린스 - 수집과 재촬영
5. 제프 월의 경우 - 재연출
6. 펠릭스 곤잘레스-토레스의 경우 - 유형학적 재구성

1. 시대 배경: 문화이론이 현대미술에 미친 영향

현대미술계에 포스트모더니즘의 바람이 본격화한 때는, 1980년대 초반이었다. 하지만 그 배경엔 1970년대에 출간된 주요 저작과 그것이 미친 비평적 영향이 존재한다. 존 버저(John Berger)의 <보는 방법(Ways of Seeing)>이 1972년에, 수전 손택(Susan Sontag)의 <사진에 관하여(On Photography)>가 1977년에, 자크 데리다의 <회화에서의 진리(La vérité en peinture)>는 1978년에, 롤랑 바르트의 <카메라 루시다(La Chambre claire)>가 1980년에 출간됐고, 이들 저작을 탐독한 젊은 미술가들은 시각 예술을 바라보는 새로운 방법을 탐구하기 시작했다.

(비고: 이들 저작의 바탕이 되는, 문화이론이라는 이름의 커다란 비평적 흐름이 탄생한 시점은 1967년이다. 자크 라캉(Jacque Lacan), 클로드 레비-스트로스(Claude Lévi-Strauss), 루이 알튀세르(Louis Althusser), 롤랑 바르트(Roland Barthes), 미셸 푸코(Michel Foucault) 등의 저작도 중요하지만, 역시 보다 직접적인 파장을 던진 것은 데리다의 세 저서 <목소리와 현상>(1967),

<그라마톨로지>(1967), <글쓰기와 차이>(1967)였다.)

1970년대엔 제도적으로도 중대한 변화가 일어났다. 1970년 개관한 112그린스트리트(112 Greene Street)를 필두로, 키친(The Kitchen), A.I.R.갤러리, P.S. 1 등 다종다양한 대안공간이 뉴욕 곳곳에 등장했다. 휘트니미술관의 큐레이터였던 마르시아 터커(Marcia Tucker)가 후기 구조주의와 탈식민주의에 부합하는 대안 미술관인 뉴뮤지엄(New Museum)을 뉴욕 소호에 설립한 해는 1977년.

이후 1980년대 내내 문화이론(후기 구조주의 이론)을 적용해 미술작품과 미술사를 재해석하는 신미술비평과 신미술사학이 세력을 급속히 키워나갔고, 세대교체가 미술(사학)계 곳곳에서 이뤄졌으며, 1990년대 초·중반 대학원 곳곳에 미술이론/시각문화연구 협동과정이 신설됐다. 이에 발맞춰, 한스 벨팅(Hans Belting)의 <미술사의 종말?(Das Ende der Kunstgeschichte?)>이 1983년에, 앨런 리스(A.L. Rees)와 프랜시스 보르젤로(Frances Borzello)가 편집한 <신미술사학(The New Art History)>은 1988년에, 도널드 프레지오시(Donald Preziosi)의 <미술사를 다시 생각한다: 보수적 학문에 대한 숙고(Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science)>는 1989년에 출간됐다.

(비고: 미국 문화예술계의 입장에서 보면, 포스트모더니즘 비평과 해체의 전략을 대표하는 데리다가 1979년 예일대학교에서 방문 교수 자격으로 강의를 시작해 1986년까지 학생들을 가르치며 일대 논란을 일으킨 것이 큰 자극이 됐다.)

2. ‘그림들 세대’와 ‘전유’의 방법론

1970년대 후반 현대미술계에 포스트모더니즘의 바람이 일기 시작했을 때, 사진(술)은 현대미술의 특질을 일거에 변화시키는 주요 수단으로 기능했다. 사진이란 매체로 새로운 창작 방법론을 마련한 이들도 있었고, 사진을 매개로 구상 미술의 현대적 부활을 도모한 이들도 있었다. 사진술은 하나의 작업(때때로 남의 것인)을 여러 매체로 전환하는 과정에서 교두보 역할을 했고, 또 다양한 매체를 하나의 작업으로 갈무리하는 과정에서 개념적 만능 접착제로 기능했다.

즉, ‘전유(appropriation)’를 가능케 해 현대미술에 이미지의 홍수를 야기한 주범이 사진(술)이었다고 말할 수 있다.

문화연구/문화이론에 유래하는 용어인 전유는, “어떤 형태의 문화자본(cultural capital)을 수용한 뒤 그 문화자본의 원래 소유자에게 적대적이라도 만드는 행동을 가리킨다.” 현대미술에서는, 인공의 시각 문화에서 전체나 일부의 요소/차원을 차용하거나 재활용하되, 여전히 원본의 형상을 유지하고 있음으로써 원전을 자명하게 지시하는 동시에, 새로운 작품의 맥락에서 새로운 의미화 작용을 충족시킬 때, 이를 전유라 일컫는다. 고쳐 말해, ‘어떤 형태의 문화자본을 차용해 새로운 맥락에서 활용하는 동시에, 그것이 원전의 맥락을 비평하는 이중의 뜻을 갖도록 만드는 행위’라고 정의내릴 수 있다.

전유의 초기적 형태는 이미 1910년대의 입체파 회화에서 발견되지만, 전유를 주된 정치적 비평의 형태로 삼은 작가들은 1970년대 후반에 등장한 ‘그림들 세대(The Pictures Generation)’가 처음이었다. 1977년 평론가 더글라스 크림프(Douglas Crimp, 1944-)가 대안공간 아티스츠프스페이스(Artists Space)에서 실험적 성격의 그룹전인 <그림들(Pictures)>을 큐레이팅했는데, 초대된 작가는 다음의 다섯 명이였다: 로버트 롱고(Robert Longo, 1953-), 셰리 레빈(Sherrie Levine, 1947-), 트로이 브라운터크(Troy Brauntuch, 1954-), 잭 골드스틴(Jack Goldstein, 1945-2003), 필립 스미스(Philip Smith, 1951-).

<그림들>전은, 전유라는 방법을 통해 현대미술이 어떻게 이미지의 힘을 되찾을 수 있는가를 입증하는 전환점이 됐다는 점에서 역사적 의의를 지닌다. (비고: 1970년대 중·후반은 일체의 재현을 거부하는 미니멀리즘 미술이 주류였고, 개념미술이 비주류의 자리를 차지하던, 이미지를 재현하는 미술은 현대미술이 아닌 것으로 간주하던 시점이었다.) 하지만, 현대미술계가 전유의 미학적/정치적 의미를 분명히 이해하게 된 때는 약2년 뒤의 일로, 가장 큰 역할을 한 것은 다시 크림프였다.

1979년 크림프는 <옥토버>(October)지에 동명의 원고 “그림들(Pictures)”을 기고해 제 전시 기획의 주제를 보다 심도 깊게 논했고, 이 글이 현대미술계의 젊은이들에게 큰 영향을 미쳤다. 그는, 자신이 <그림들>전을 기획할 때 ‘그

림(picture)’이라는 단어를 사용한 이유가, “전시에 초대된 작가들이 알아 볼 수 있는 이미지를 사용한다는 두드러진 특징을 드러내기 위해서일뿐만 아니라, 주요하게는 이 단어가 띠는 모호함을 전달하기 위해서”였다고 밝혔다.

‘그림’이라는 한국어는 ‘picture’에 적확히 상응하는 단어는 아니지만, 크림프가 주목한 다의성은 이랬다: “‘그림(picture)’은, 일상적으로 사용될 때, 역시 구체적이지 않다: 그림책(picture book)은 드로잉이나 사진을 담은 책일 수도 있고, 보통의 구어에서는 페인팅, 드로잉 또는 판화를 종종 그림(picture)이라 부른다. 내 의도에서 동급으로 중요하게는, ‘그림(picture)’은, 동사형으로 볼 때, 사고 과정(mental process)은 물론 미적 오브제(aesthetical object)의 제작을 지칭할 수도 있다.” 즉 크림프는, ‘사진과 영화의 이미지 게임을 통해, 작가들이 미적 미디엄, 즉 미술 매체의 전통적 범주를 벗어나기 시작했고, 그를 통해 새로운 창작의 경지가 열렸다’는 사실을 간파했던 터였다.

3. 셰리 레빈의 경우 - 재촬영

1977년의 <그림들>전을 통해 유명세를 떨치게 된 작가는 로버트 롱고였지만, 이후 전유의 방법을 극단적으로 실험한 주인공은 셰리 레빈이었다.

1976년부터 1977년까지 지속한 <아들과 연인(Sons and Lovers)> 연작에서 레빈은, 링컨, 워싱턴, 케네디 등 역대 주요 미국 대통령의 프로필을 포함한 다섯 장의 실루엣 이미지를 조합해 서른다섯 장의 콜라주를 제작하며 전유의 방법을 탐구했다. 모색기의 작가에게 돌파구가 된 것은, 1981년에 시작한 재촬영 연작이었다.

도판

셰리 레빈(Sherrie Levine, 1947-)

<무제(‘아들과 연인’ 연작)(Untitled[from the series ‘Sons and Lovers’])>

1976-77년

그래프지에 형광 템페라 물감

55.9×71.1cm

미술계로부터 즉각적으로 뜨거운 반응을 얻은 레빈의 1981년작, <워커 에반스 이후(After Walker Evans)>는 아주 간명했다. 작가는 1978년에 출간된 사진집 <워커 에반스: 처음과 끝(Walker Evans: First and Last)>에 게재된 도판을 접사대에 놓고 재촬영한 뒤 아무런 조작 없이 인화해 (1981년 뉴욕 메트로픽처스갤러리에서 열린 다섯 번째 개인전에) 제 작품으로 제시했다. 저작권법을 위배했다는 사실은 명확했지만, “피사체를 사냥하는 남성 특유의 시선을 담은 에반스의 다큐멘터리 사진을 여성 사진가가 다시 촬영해 문제 삼는다”는 그 의도와 성격만은 독창적이었다.

도판

셰리 레빈(Sherrie Levine, 1947-)

<워커 에반스를 따라서(After Walker Evans): 2>

1981년

젤라틴실버프린트(Gelatin Silver Print)

9.6×12.8cm

도판

셰리 레빈(Sherrie Levine, 1947-)

<워커 에반스를 따라서(After Walker Evans): 3>

1981년

젤라틴실버프린트(Gelatin Silver Print)

12.8×9.8cm

엘리엇 포터(Eliot Porter), 에드워드 웨스턴(Edward Weston) 등의 사진을 같은 재촬영의 방식으로 전유한 작가는, 곧이어 에곤 쉴레, 호앙 미로 등의 그림을 촬영해 다시 그리기도 했다. 1980년대 중반엔 모네, 몬드리안 등의 그림을 컴퓨터로 스캐닝 한 뒤 프로그램으로 컬러와 톤의 평균값을 전유하고, 그 색을 유채로 마호가니에 적용해 참조적 성격의 색면 추상화를 제작하는 ‘용해(meltdown)’ 연작을 발표했다. 1990년대 초반엔, 만 레이의 그림 속에 등장하는 당구대를 입체 설치 작업으로 옮기거나, 마르셀 뒤샹의 <샘>을 청동 주물로 제작하는 등, 전유의 방법을 확장하려 부단히 애썼다. 하지만 그는, 재촬영 연작을 뛰어넘는 문제작을 만들지는 못했고, 1990년대 말에 이르자 한 시대의

전환을 대표하는 상징 인물로 화석화하고 말았다.

도판

셰리 레빈(Sherrie Levine, 1947-)

<샘(마돈나)(Fountain[Madonna])>

1991년

청동 주물(Cast bronze)

36.8×35.6×66cm

다음은 레빈이 1982년, 롤랑 바르트의 “저자의 죽음(The Death of the Author)” 등의 글에서 주요 문장을 전유해 작성한 작업 스테이트먼트다(<매너리즘: 문화 이론[Mannerism: A Theory of Culture]>전[1982년 3월, 뱅쿠버 미술관]의 카탈로그를 겸해 특별판으로 발간된 <스타일[Style]>지에 처음 게재됐다):

“세계는 숨쉬기 어려울 정도로 가득 찼다. 인간(남성)은 제 기득권을 모든 돌부리마다 새겨놓았다. 모든 단어, 모든 이미지가 임차됐고, 저당 잡혔다. 우리는 다양한 이미지 속에서 그림이 하나의 공간이라는 걸, 그 가운데 어느 것도 독창적이지 않으며, 서로 섞이고 충돌한다는 사실을 잘 안다. 그림은 수많은 문화의 중심에서 뽑아낸 인용의 조직체다. 영원한 필경사인 부바르와 페퀴세처럼, 우리는 회화의 정확한 본질인 도저한 우스꽝스러움을 명시적으로 드러낸다. (역주: 플로베르의 유작에 등장하는 가공의 인물인 부바르와 페퀴세는, 백과전서적 지식의 무용함을 드러내고 마는 실패한 지식인이다.) 그저 우리는, 언제나 눈앞에 드러난, 결코 독창적이지 않은, 제스처만을 모방할 수 있을 뿐이다. 대를 이어 내려오는 화가, 그 표절자는, 이제 더는 열정, 유머, 감정, 인상을 담아내지 못하지만, 자신이 그리는 것으로부터 방대한 백과사전을 창출하게 된다. 회화를 구성하는 모든 인용구가 하나도 빠짐없이 새겨진 명판이, 그림을 보는 장치가 된다. 회화의 의미는 이제 기원에 있지 않고, 목적지에 놓인다. 새로운 시각 장치의 탄생은, 화가의 말소를 값으로 치르리라.”

4. 리처드 프린스 - 수집과 재촬영

미국 중산층의 문화를 유희하는 것으로 이름난 작가인 리처드 프린스(Richard Prince, 1949-)는, 작가이기에 앞서 지독한 대중문화 편집광이다. 각종 도서의 초판본, 특정 이미지를 담은 광고, 연예인들의 홍보용 사진과 서명, 자신이 마신 1회용 커피 컵, 성적 농담, 만평, 다른 작가의 작품 따위를 꾸준히 수집한다. 요즘의 ‘오타쿠’들과 꽤 비슷해서, 집에 박혀있기를 좋아하고, 수집품의 관리에 철저하며, 이런저런 농담을 즐기지만, 성격은 괴팍하고 폐쇄적이라 알려졌다. 그리고 그는 자신의 아카이브를 기초로 회화, 사진, 조각에 이르는 다양한 작업을 만든다.

(작가의 성격을 보여주는 일화: 프린스는 2007년 뉴욕주 퍼체스 대학의 뉴버거 미술관이 기획한 회고전 <도주의 예술가: 리처드 프린스의 초기작, 1974-1977>에 반대했다. 미술관이 기획을 강행하자, 작가는 작품의 2차 저작권을 허락하지 않음으로써 각종 홍보물과 도록에 도판을 사용하지 못하도록 만들었다. 작품 이미지가 있어야 할 자리에 빈 공백만 있는 이 괴상한 도록은 현재 수집가들 사이에서 인기가 높다.)

대표작인 ‘농담 페인팅’ 연작은 그가 각종 신문, 잡지, 서적 등에서 수집한 농담을 회화로 제시하는 작업이다. “농담의 문제는 그 종류가 너무 다양하다는 점입니다. 나는 모든 종류의 농담이 좋아요. 보통은 오래된 농담들이 가장 좋죠”라고 말하는 그는, 자신이 수집한 농담 가운데 특정 패턴의 것들을 모아 한 세트의 연작을 만든다.

도판

리처드 프린스(Richard Prince, 1949-)

<내게 모든 걸 말해요(Tell Me Everything)>

1987년

캔버스에 아크릴 물감과 실크스크린

142.2×121.9cm

캔버스에 실크스크린으로 커다랗게 확대 프린트된 농담을 처음 마주하면 다

소 황당하다. 확대 인쇄된 원본 문구는 종종 앞뒤 맥락에서 잘려 나와 무슨 소리인지 이해하기 어렵고, 또 본디 썰렁한 농담인 경우도 적지 않기 때문. 하지만 수집한 농담들이 초지일관 미국 중산층의 기이한 (섹슈얼리티, 죽음, 인종에 관한) 관념을 관통한다는 점을 이해하고나면 새로운 흥미와 호기심을 느끼게 된다.

도판

리처드 프린스(Richard Prince, 1949-)

<무제(Untitled)>

1988년

캔버스에 아크릴 물감과 실크스크린

142.2×121.9cm

예컨대, 그의 보조 작업 공간인 ‘두 번째 집’의 외벽에 걸어놓은 농담 페인팅엔 이렇게 적혀있다: “장례식장에서 뒤집어졌잖아. 목사하고, 랍비하고, 신부하고 고인이 얼마나 평안하게 임종했는지 말하는데, 나도 죽고 싶더라고.” (‘두 번째 집’은 작가가 일종의 폐가 갤러리 혹은 창고 용도로 사용하고 있지만, 본디 그가 해당 부동산을 구매할 때의 목표는 “무대를 설치하고 음악 페스티벌을 여는 것”이었다; 그 꿈은 현재 무산된 듯하다.)

도판

뉴욕주 랜슬러빌에 위치한 리처드 프린스의 폐가 작업실 ‘두 번째 집’ 외벽, 2003년

1994년작 <무제>는 오렌지색으로 칠해진 캔버스에 암녹색의 인종적 농담을 담았다: “백인: “어찌 할 바를 모르겠어. 집은 불타서 폭삭 주저앉았고, 마누라는 죽었고, 차는 도둑맞았어. 그런데 의사는 내가 심각한 수술을 받아야 한다는 거야.” / 흑인: “무슨 헛소리야, 그래도 넌 백인이잖아, 안 그래?”

수집을 통해 미국사회의 초상을 완성하는 것은 재촬영 연작에서 더 명확히 드러난다. 대표적인 것이 말보로 담배 광고에 등장한 카우보이들을 재촬영한 연작이다. 작가는 1977년부터 뉴욕타임즈에 게재된 말보로 담배의 광고를 사진기로 수집한 셈인데, 최종 프린트에는 광고 문구와 그래픽 부분은 잘려나가 있고, 덕분에 보는 이는 순수한 ‘미국적 이미지’의 원형만을 하나의 역사적 컬

렉션으로 감상하게 된다.

이 연작의 첫 번째 프린트는, 각종 저작권법을 위반했음에도 불구하고, 경매에서 백만 달러를 호가하는 가격에 낙찰돼 사람들에게 충격을 줬다. 하지만, 첫 번째 작업은 단 두 장뿐이고, 또 미술사에 남을 문제적인 작업인데다, ‘미국성’을 효과적으로 다룬 보기 드문 현대미술품이라는 점에서 가격은 더 오를 것이라고 전망하는 사람이 많다.

도판

리처드 프린스(Richard Prince, 1949-)

<무제(카우보이)(Untitled[cowboy])>

1989년

엑타컬러(Ektacolor) 사진, 에디션 총2점

127.0×177.8cm

하지만, 프린스의 특질을 더 잘 드러내는 재촬영 연작은, <무제(여자친구)>(1993)다. ‘바이크족의 여자친구’라는 지극히 ‘미국 하층민 백인’적인 이미지를 재촬영으로 수집한 것인데, 원전은 두 가지다. 하나는 영화의 홍보 사진이고, 또 다른 진짜 바이크족의 스냅사진.

도판

리처드 프린스(Richard Prince, 1949-)

<무제(여자친구)(Untitled[girlfriend])>

1993년

엑타컬러(Ektacolor) 사진, 에디션 총2점

162.6×111.8cm

편집광답게 아예 수집품으로만 구성된 작업도 많다. 연작 <무제(홍보용)>(2000)을 보면, 여자 연예인들의 홍보용 사진을 서명(종종 ‘리처드 프린스에게’라고 적혀있다)까지 받아서 포즈별로 분류한 다음 액자에 담은 것도 있고, 록그룹 벨벳언더그라운드 멤버들의 서명을 담은 드럼헤드와 자신이 19살 때 촬영한 1969년 우드스톡 페스티벌의 사진, 그리고 그 해설과 자신의 서명을 하나의 액자에 담은 것도 있다.

도판

리처드 프린스(Richard Prince, 1949-)

<무제(홍보용)(Untitled[publicity])>

2004년

홍보용 사진과 수표

94.0×63.5cm

반면 연작 <무제(오리지널)>(2005)을 보면, 카우보이를 그린 일러스트레이션의 원화의 아카이브와 카우보이 이미지를 이용한 세미-포르노 엽서의 아카이브에서 포즈가 같은 것을 골라 짝을 맺어 액자로 묶었다. 이쯤 되면 진짜 예술이 아닐 수 없다.

2008년 1월에 막을 내린 회고전 <리처드 프린스 - 정신적인 미국>에서 작가는 자동차라는 가장 미국적인 소재를 미디엄으로 활용해 다시 한 번 세인의 주목을 받았다. 미국 남성의 섹슈얼리티를 대표하는 왕년의 ‘머슬카’들의 후드를 조각 작품으로 재현한 <후드>(2004-2005)는 사람들의 호감을 샀다. 하지만, 끝이어 그가 ‘핫로드’(hot rod: 자동차를 개조해 지구상에 하나밖에 없는 형태로 튜닝하는 일)를 통해 재구성한 ‘머슬카’를 작품이라고 제시하자 일군의 사람들은 다시 반감을 드러냈다. 자고로 모호한 경계는 인간을 불쾌하게 만드는 법인가보다.

5. 제프 월의 경우 - 재연출

제프 월(Jeff Wall, 1946-)은, ‘기호학적 연출’을 통해 재촬영을 뛰어넘는 전유의 방법을 구현해낸 사진가다. 20세기를 대표하는 사진가인 앙리 카르티에 브레송(Henri Cartier-Bresson 1908-2004)이 ‘결정적 순간’이라는 용어를 통해 리얼리즘의 가치를 신화화했다면, 1984년 두각을 나타내기 시작한 월은 ‘재연출(re-stage)’이라는 방법을 통해 기존의 문화적 맥락을 전유하는 동시에 사진술의 문화적 기제를 해체·재구성했다.

1970년대 후반 사진가 월은, 영화 촬영 현장과 제작 관행을 고찰하며, 특정한 사건 혹은 상황의 재연출이 지니는 다층적 해석의 가능성과 힘을 발견했다. 당시는 현대미술가들이 한창 사진을 통해 하나의 아이디어를 다양한 매체로 전치하는 실험을 벌이던 때였다.

부연해보자. 예를 들어, 셰익스피어의 희곡 <로미오와 줄리엣>(1597)을 영화로 제작할 때, 제작진은 여러 문제에 봉착한다. 무대 상연을 전제로 작성된 희곡을 영화 제작을 위한 시나리오로 각색하고, 그를 바탕으로 (촬영 현장에서 감독의 ‘레디 고!’ 외침과 함께) 전개되는 ‘배우들이 재해석한 주요 사건’—종종 수차례 반복되는—을 카메라에 담은 뒤, 후반기 작업에서 그 기록을 검토하고 선택하고 자르고 붙여 하나의 영상 서사로 갈무리하는 과정을 생각해보라. 각 단계마다 통제 불능의 우연적 요소들이 개입하고, 어쩔 수 없는 왜곡과 생략과 추가가 뒤엉켜, 결과물은 언제나 예측했던 것과 다른 그 무엇이 되고 만다. 성공적으로 영화를 완성하기 위해선, 디테일의 기술적 재현(representation) 보다는 이야기의 영화적 재연(re-enactment)에 중점을 두어야 한다.

(비고: 사진가인 월이, 영화 연출과 촬영의 기제를 전유했다고 볼 수도 있겠다.)

월은 이러한 영화적 재현/재연의 특성을 자신의 스틸 사진 제작에 적용하려 애썼다. 그를 통해 사진가는 작품 제작의 원점이 되는 사건(상황)과, 그것을 재연출한 사건(상황) 사이의 거리를 사진으로 포착해냈다. 1979년 월은 제 사진을 광고 간판처럼 라이트박스로 제작해 전시하는 독특한 방법을 확립했는데, 관객과 평단은 익숙한듯하지만 어쩐지 낯설고 불쾌한 사진 이미지에 묘한 매력을 느꼈다.

도판

2007년 도이치구겐하임베를린에서 열린 개인전 <제프 월: 노출(Jeff Wall: Belichtung [Exposure])>에서 제 작업을 들여다보는 작가의 모습. 사진: 마티아스 쇼어만(Mathias Schorman)

만약 월의 사진 가운데 미술사적 의의를 지니는 작품을 한 점 골라야 한다면, 최전성기였던 1978-1985년 사이에서 벗어날 수 없을 테다. 그러나 예술

사회학적 관점에서 명작으로 꼽히는 것은, 2001년 작인 <랄프 엘리슨의 <보이지 않는 인간>을 따라, 프롤로그(After “Invisible Man” by Ralph Ellison, the Prologue)>다.

도판

제프 월(Jeff Wall, 1946-)

<랄프 엘리슨의 <보이지 않는 인간>을 따라, 프롤로그(After “Invisible Man” by Ralph Ellison, the Prologue)>

1999-2000년(2001년에 프린트)

형광등을 이용한 알루미늄 재질의 라이트박스에 실버다이블리치 투명필름(시바크 롬 슬라이드)

174.0×250.8cm

전구로 가득한 은신처와 흑인 주인공을 담은 이 사진은, 랠프 엘리슨(1914-1994)의 자전적 소설 <보이지 않는 인간>(1952)의 도입부를 재현해낸 일종의 ‘삽화’다. “나는 보이지 않는 인간이다. [...] 단지 사람들이 나를 보려 하지 않기 때문에, 나는 보이지 않는다.”라는 선언적 문장으로 시작하는 <보이지 않는 인간>이, 주인공의 지하실 거처를 묘사하는 방식은 그리 영화적이진 않다.

“내 동굴은 따뜻하고 빛으로 가득하다. 그렇다, 빛으로 꽉 찼다. 뉴욕에서 내 동굴보다 밝은 곳이 있을까. [...] 지하 동굴엔 정확히 1,369개의 전구가 매달려 있다. 난 천장이 가득하도록 뽁뽁이 손수 배선을 했다. 한 줄 한 줄 빠짐 없이. 그것도 형광등이 아닌 전기를 많이 잡아먹는 구형의 필라멘트 전구를 썼다. 일종의 사보타주 행위다. [...] 예전엔 어둠 속에 쫓겨 들어가 살았지만, 이제 나도 볼 수 있다. 남의 눈에 띄지 않는, 불가시성의 어둠에, 난 빛을 밝혔다.”

소설을 삽화로 옮겨 그리는 일은 한때 미술가들의 주요 임무 가운데 하나였다. 하지만 모더니즘의 논리가 득세하면서, 삽화 작업은 그리 자랑스럽지 못한 퇴행적 행위로 간주됐다. 그런데 월은, 뜻밖에도 소설의 주요 장면을 충실히 재연출하는 데서 전위성을 발굴했다. 밴쿠버의 제 작업실을 ‘보이지 않는 인간’의 거처로 꾸미고, 흑인 모델을 섭외해 연기를 시킨 뒤 촬영한 결과는, 작

위적이고 연극적이지만, 야릇한 현실성 혹은 진실성을 띠며 전치된 리얼리즘을 제시한다.

<보이지 않는 인간>은 리얼리즘을 초월해 초현실주의와 상징주의 기법을 망라하며 흑인 주인공의 내면을 입체적으로 재구성해가는 음악적 문체의 사회소설이다. 그에 화답하는 월의 사진은, 형식으로나 내용으로나 문제적이고, 또 보면 볼수록 새롭다. 게다가, 뉴욕 현대미술관에 소장된 이 작품을 보고 빛바랜 옛 소설을 찾아 읽는 이들이 적지 않으니, 어찌 보면 소설과 삽화의 주종 관계가 역전된 꼴이다.

소설에 구체적으로 묘사되지 않은 부분을 상상으로 보충한 결과는, 미국 사회의 인종적 타자를 상징하는 ‘이름 모를 검은 주인공’에게 명시적 존재감을 부여했고, 이는 소설의 마지막 문장처럼 우리에게 나지막이 질문을 건넨다: “허나 누가 알겠는가, 저역대의 주파수로, 내가 여러분을 대변하는지도?”

6. 펠릭스 곤잘레스-토레스의 경우 - 유형학적 재구성

펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres, 1957-1996)는, 에이즈 위기 시대(1981-1996)의 뉴욕 문화예술계를 대표하는 현대미술가로, 퀴어(queer)/에이즈/이민자의 정치학을 주류 미술계의 주제로 격상시킨 주인공이다. 그는 개념미술의 어법과 미니멀리즘의 형식을 전유하고 미술 제도와 제작업 사이의 접면을 재정의해 포스트미디어의 상황에서 새로운 미적 미디어를 창안해내는 데 뛰어난 면모를 보였다. 하지만 흥미롭게도, 그는 저 자신을 종종 사진가로 규정하곤 했다. (비고: 1987년 곤잘레스-토레스는 NYU와 국제사진센터[International Center of Photography]에서 석사학위를 취득했다.)

개념적 사진가로서의 곤잘레스-토레스는, 촬영 행위에 중점을 두는 기존의 관습에서 벗어났고, 또 미적 미디어의 재발명을 통해 기존의 맥락을 전유하는 차원에서 벗어났다는 점이 특기할만하다. 그는 수집한 사진이미지를 어떤 특정 상황에서 특정 형식으로 제시하게끔 연출하는 프로토콜을 만듦으로써 참조적

현대미술의 새 길을 개척했다.

흑백 포스터를 전시장 바닥에 쌓아놓은 작업인, <무제(총기사망)(Untitled[Death by Gun])>(1990년)가 좋은 예다. 작가는 수집한 사진 이미지를 유형학적으로 재구성한 뒤, 재창안한 미적 미디어의 형식으로 제시함으로써, 진일보한 다중 전유의 전략을 구사했다.

도판

펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres, 1957-1996)

<무제(총기사망)(Untitled[Death by Gun])>

1990년

종이에 오프셋 인쇄, 무한 복제

(관객들이 집어가면) 계속 공급할 것

22.86(이상적 높이)×83.82×114.3cm

높이 114.1cm에 너비 83.6cm의 종이에 인쇄된 내용은, 1989년 5월 1일부터 7일까지 일주일간 <타임(Time)>지에 보도된 미국내 총기사망자 460인의 사진과 사건 개요다. 본디 책자로 만들 생각이었는지, 25페이지로 구성된 내용이 낱자순으로 펼쳐져있다. 각 페이지에 16-20인을 담았고, 사망자의 사진이 없는 경우엔 남/녀의 증명사진 실루엣 이미지를 실었다.

맨 먼저 등장하는 사망자는 알래스카 버밍햄의 에블린 위긴스(44세)로, 요약된 사건의 내용은 이렇다: “자녀 넷을 둔 어머니로, 집에서 다툼 끝에 남편이 쏜 엽총에 맞아죽었다.” 비교적 특이한 사건은 크게 게재했는데, 내용이 괴이쩍다. 콜로라도 라스아니마스 카운티에서 사망한 대릴 홀먼(37세)은, 그야말로 어이없게 죽었다.

도판

펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres, 1957-1996)

<무제(총기사망)(Untitled[Death by Gun])>

1990년

*부분(총 25쪽 가운데 19번째/20번째)

“중장비 기사인 대럴 홀먼과 그의 15세 된 아들은 사냥용 소총을 들고 팀을 이뤄 곰사냥에 나섰다. 미끼로 유인한 흑곰을, 아버지가 총으로 쏘지만, 부상을 입은 곰은 덤불숲으로 도망쳤다. 부자는 산등성이를 따라 곰을 추격했는데, 그만 지근거리에서 이 짐승과 마주쳤다. 성이 난 136kg짜리 곰은 아버지를 노렸다. 남자는 두 차례 방아쇠를 당겼으나, 괴수는 멈추지 않고 다가와 그를 잡았고, 바위 앞에 몰아세운 뒤 앞발로 내리쳤다. 절박해진 아들은 곰에게 총을 난사했다. 허나, 총에 맞은 것은 그의 애비였고, 그만 즉사했다. 곰은 나중에 사체로 발견됐다.”

작가는 포스터의 말미에 총기사망자 대신 수합한 통계자료를 실었다. 옮기면 다음과 같다: “5월 1-7일의 일주일간 다음의 8개주에서 총기사망사고가 보고되지 않았다: 알라스카, 텔라웨어, 하와이, 아이다호, 몬태나, 네브래스카, 노스다코타와 사우스다코타. 캘리포니아의 총기사망자는 68명; 텍사스 44명; 플로리다 40명; 뉴욕 30명; 조지아 24명; 미시건 21명; 일리노이 18명; 오하이오, 펜실베이니아, 테네시 각각 15명; 루이지애나 13명; 콜로라도 12명; 메릴랜드와 워싱턴 각각 11명; 이 포트폴리오가 완성된 이후 보고된 4명의 사망자를 포함해 뉴저지에서 총9명 사망.”

(비고: 이를 다 합쳐도 346명에 불과한데, 아마도 나머지 주에서 발생한 총기사망자의 공식 통계는 취합하지 못했던 모양이다.)

대개의 미술품이 측수엄금인 것과 달리, 곤잘레스-토레스는 <무제(총기사망)>의 낱장 포스터를 누구나 집어 들고 또 가져갈 수 있도록 허락했다. 따라서 포스터를 들고 가는 관객은, 이 포스터를 고이 간직하거나 벽에 게시함으로써 작업을 개념적으로 완성해내는 능동적 참여자가 된다.

도판

1995년 <펠릭스 곤잘레스-토레스(Félix González-Torres)>전이 열릴 당시 솔로몬 구겐하임미술관의 수장고 모습. 사진: 펠릭스 곤잘레스-토레스

뿐만 아니라, 작가는 바닥에 쌓아놓은 인쇄물 더미를 조각으로 간주해 9인치(22.86cm)가 ‘이상적 높이(ideal height)’라고 명시했다. 덕분에 작품을 소장한 기관은 계속해서 포스터를 인쇄하고, 담당 큐레이터는 작품을 지속적으로 관리하는 과제를 떠맡는다.

제14기 박물관대학 하반기과정

미로^{美路} 찾기 Ⅱ - 현대문화 속 미술교류

■ 발행일 : 2012. 09

■ 발행인 : 나봉훈

■ 발행처 : 인천광역시립박물관 전시교육과
406-050 인천광역시 연수구 청량로 160번길 26
TEL. (032) 440-6750
FAX. (032) 440-8871
<http://museum.incheon.go.kr>

■ 인 쇄 : 드림기획(Tel.032-884-9977)